ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

vol. 6

-6-
II 267.156

BIBL. CENTR. UNIV.
„M. EMINESCU" IAŞI
II 267. 156

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

VOL. 6
(PARTEA IV)

PROBLEMA DEFINIȚIEI LITERATURII
CRIZA DEFINIȚIEI LITERATURII
ANTILITERATURA
cu un
EPILOG

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta: Liliana BOLBOACĂ

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
MARINO, ADRIAN
Biografia ideii de literatură / Adrian Marino. – Cluj-Napoca: Dacia, 1991-2000
6 vol.; 20 cm.
Vol. 6: Problema definiției literaturii, criza definiției literaturii, antiliteratura (cu un epilog). – 2000, 288 p.
Bibliogr. – ISBN 973-35-1008-4

82.01
82.09

© Copyright Editura Dacia, 2000
Str. Ospătăriei nr. 4, RO-3400, Cluj-Napoca
Tel./fax: 429675

Redactor: Ioan MILEA
Tehnoredactor: Flavia-Maria ȚIMPEA
Comanda nr. 4065

Carte apărută cu sprijinul Ministerului Culturii și al Centrului Cultural SINDAN.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ADRIAN MARINO

BIOGRAFIA IDEII DE LITERATURĂ

23736

VOL. 6
(PARTEA IV)

215753

PROBLEMA DEFINIȚIEI LITERATURII
CRIZA DEFINIȚIEI LITERATURII
ANTILITERATURA
cu un
EPILOG

012181
B.C.U. - IASI

ACU

EDITURA DACIA
Cluj-Napoca 2000

BCU IASI CENTRU UNIVERSITAR LIBRARY

De acelaşi autor:

1. *Viaţa lui Alexandru Macedonski,* Bucureşti, Edit. pentru Literatură, 1965
2. *Opera lui Alexandru Macedonski,* Bucureşti, Edit. pentru Literatură, 1967
3. *Introducere în critica literară,* Bucureşti, Edit. Tineretului, 1968; tr. maghiară, Bucureşti, Kriterion, 1979
4. *Modern, Modernism, Modernitate,* Bucureşti, Edit. Univers, 1969
5. *Rumänische Erzähler der Gegenwart,* Gute Schriften, Bern, 1972 (Antologie)
6. *Dicţionar de idei literare, I, A-G,* Bucureşti, Edit. Eminescu, 1973
7. *Critica ideilor literare,* Cluj, Edit. Dacia, 1974; Edit. Eminescu, 1973
8. *¡Ole! España,* Bucureşti, Edit. Eminescu, 1974; ed. a II-a, Craiova, Aius, 1995
9. *Carnete europene,* Cluj, Edit. Dacia, 1976
10. *Prezenţe româneşti şi realităţi europene,* Bucureşti, Edit. Albatros, 1978
11. *Hermeneutica lui Mircea Eliade,* Cluj, Edit. Dacia, 1980; tr. franceză, Paris, Gallimard, 1981
12. *Littérature roumaine. Littératures occidentales. Rencontres,* Bucureşti, Edit. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981
13. *Etiemble ou le Comparatisme Militant,* Paris, Gallimard, 1982; tr. japoneză, Tokyo, Keisō Shobō, 1988
14. *Tendences esthétiques,* în: *Les Avant-gardes littéraires au XX-ème siècle,* vol. II., *Théorie,* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984
15. *Hermeneutica ideii de literatură,* Cluj, Edit. Dacia, 1987; tr. italiană, *Teoria della letteratura,* Bologna, Il Mulino, 1994
16. *Comparatisme et Théorie de la Littérature,* Paris, Presses Universitaires de France, 1998; tr. rom. Iaşi, Polirom, 1998
17. *Biografia ideii de literatură,* vol. I.: *Antichitate – Baroc,* Cluj, Edit. Dacia, 1991; vol. II: *Secolul Luminilor, Secolul 19,* Cluj, Edit. Dacia, 1992; vol. III: *Secolul 20, partea I,* Cluj, Edit. Dacia, 1994; vol. IV: *Secolul 20, partea II,* Cluj, Edit. Dacia, 1997; vol. V, *Secolul 20, partea III,* Cluj, Edit. Dacia, 1998
18. *Evadări în lumea liberă,* Iaşi, Institutul European, 1993
19. *Pentru Europa. Integrarea României. Aspecte ideologice şi culturale,* Iaşi, Polirom, 1995
20. *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română,* Iaşi, Polirom, 1996
21. *The Biography of "the Idea of Literature". From Antiquity to the Baroque,* Albany, N.Y., State University of New York Press, 1996
22. *Revenirea în Europa. Idei şi controverse româneşti. 1990-1995,* Antologie şi Prefaţă, Craiova, Aius, 1996
23. *Moderno, Modernizam, Modernost,* Beograd, Narodna, Knijga, 1997

Prefață

Din rațiuni strict editoriale, acest volum 6, ultimul din seria *Biografiei ideii de literatură,* a trebuit să fie separat de corpul volumului 5, din care făcea parte, conform planului inițial. Dimensiunile – în condițiile economice actuale – ar fi fost prea mari. Operația a fost înlesnită de faptul că materia acestui volum final este bine individualizată. Ea face corp distinct în analiza critică a *Conceptelor fundamentale* ale secolului 20, studiate în volumul anterior.

Un *Epilog* expune, în mod sintetic, întregul program, predominant cultural şi ideologic, al *Biografiei* noastre. El se doreşte a fi un reper fundamental de orientare şi valorizare al întregii întreprinderi, ca şi al întregii noastre orientări. Fără precizarea, cu toată claritatea, a motivației esențiale şi a contextului specific, obiectivele de bază ale *Biografiei ideii de literatură* riscă să rămână puțin sau chiar greşit înțelese. Am propune chiar ca lectura să înceapă cu acest... *Epilog.*

A.M.

Cluj, 20 mai 1998

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Faza finală

Rezultatul dilatărilor semantice, în plină expansiune, ale ideii de *literatură* – dar şi ale rafinamentelor formalisto-alexandrine, care cunosc perioada lor modernă de glorie – este evident: *literatura* intră în criză. O excesivă teoretizare, alambicată în vest, dogmatizare şi oficializare în est, urmată de o salutară „liberalizare". Alternativa fundamentală a secolului este: *formalism* vs. *ideologizare* şi *politizare.* Se constată, în acelaşi timp, că *literatura* nu mai poate fi definită, că accepţiile canonice, universale, sunt imposibile sau absurde şi că, în ultimă analiză, ideea de *literatură* nici nu „trebuie", de fapt, definită. Se contestă în mod radical orice etimologism al *literaturii.* Până la urmă, se observă că singura denotaţie posibilă rămâne, în disperare de cauză, eterna *litera.* Este invariantul de bază, inevitabil, al ideii noastre.

Evoluţia pare – şi chiar este – circulară. Ceea ce contrazice sectoare întregi – de fapt cele mai importante – ale conştiinţei literare actuale: pulverizată, atomizată, cu totul ostilă generalizărilor şi invariantelor de orice tip. Neopozitivismul logic se dovedeşte, până la urmă, adversarul actual cel mai radical al definiţiei, descrierii şi sintezei ideii de *literatură.* Ea nu poate să-i opună decât propria existenţă istorică, în desfăşurarea şi atestarea sa literară, succesivă şi riguroasă, pe texte. Adică însuşi obiectul „biografiei" noastre, început cu două milenii în urmă. Existenţa sa istorică – fie şi ambiguă, aproximativă, controversată – îi conferă, nu mai puţin, o deplină legitimitate. Dacă *literatura* a fost mereu folosită (deşi cu sensuri diferite) înseamnă că ea a jucat totuşi un rol funcţional esenţial, care, în contexte istorice foarte variabile, s-a dovedit inevitabil, util şi inteligibil.

1. Problema definiției literaturii

1. Se poate afirma cu destulă certitudine: pentru secolul 20, *problema definiției literaturii* nu constituie o preocupare centrală, esențială și mai ales insistentă. Continuă, bineînțeles, tendințele și soluțiile anterioare, „științifice", îndeosebi ale secolului 19[1]. Se face și constatarea, mai curând dezabuzată – care se va agrava, mai ales în ultimele decenii, într-o adevărată criză a ideii de literatură – că „bătălia pentru definiția literaturii are o durată milenară"[2]. Ceea ce este adevărat. Toate definițiile tradiționale își păstrează, într-un fel sau altul, actualitatea. Dar o soluție dominantă, general acceptată, nu se observă.

Asistăm mai curând la abuz și un *puzzle* de definiții, adesea contradictorii. Nu o dată exclusiviste, unilaterale și reducționiste. Se constată mai ales un puternic impact al clișeelor și definițiilor la modă. Stereotipe, standardizate, adevărate fenomene de sincronizare la scară globală. Începe, în felul acesta, și o anume „universalizare" a definiției. Este un aspect asupra căruia vom reveni pe larg în capitolul următor. Se cultivă, în sfârșit, în mod implicit, și ficțiunea că toți termenii definiției ar fi limpezi și definitivi, când realitatea este diametral opusă. Pe măsură ce înaintăm în analiza definițiilor în circulație, obscuritatea lor devine, de fapt, tot mai mare.

Se cere semnalat – chiar subliniat – și un alt aspect: eforturile de sistematizare și clarificare a definițiilor literaturii sunt încă relativ puține. Ale lui R. Wellek și R. Escarpit sunt, probabil, cele mai cunoscute și folosite. Am adăuga, bibliografic vorbind, și o încercare a noastră – dintr-o zonă marginală a criticii europene – *Hermeneutica ideii de literatură* (1987)[3]. Problema-cheie, „ce este literatura?", reapare, în orice caz, mereu. După unii ea ar fi chiar... întrebarea secolului[4], stimulați, în bună măsură, de cartea mult supralicitată a lui J.-P. Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?* (1948). Dar ea are cel puțin meritul – chiar dacă exterioară, lipsită de perspectiva istorică a ideii de literatură, pentru a nu mai vorbi de a lexicografiei sale – de a readuce energic în discuție o problemă esențială. De altfel, citarea sa devine, de acum înainte, aproape obligatorie în mai toate tentativele de analiză a „literaturii". În general, în manualele de „teoria literaturii", în enciclopedii și diferite „tratate", se constată, mai ales, inevitabile locuri comune. Să nu uităm nici „eseurile" divagante,

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

lipsite de metodă şi consistenţă. Alţii pornesc, mai legitim, de la R. Escarpit (*La définition du terme „littérature"*, 1964, 1973). Se observă, nu o dată, chiar expedierea, s-ar spune, a unei anumite „formalităţi" demonstrativ-documentare. Ea este mai curând stânjenitoare, soluţia general acceptabilă a definiţiei literaturii fiind, efectiv, dificilă.

În ce ne priveşte, vom proceda ca şi până acum: istoric, „empiric" şi oarecum inductiv, dincolo de orice definiţie prealabilă a „definiţiei". Vom urmări cum evoluează, se diversifică şi se nuanţează ideea de literatură. Şi, în acelaşi timp, cum accepţiile istorice, tradiţionale, cu tendinţe evidente de clasicizare, se îmbogăţesc şi se personalizează. Şi, mai ales, modul cum se transformă în formule tot mai condensate şi lapidare. Inventarul devine, în felul acesta, în mod predominant descriptiv, clasificator şi conceptual. În stil „clasic", de definiţie lexicografică-didactică, tot mai abstractă, limpede şi concisă.

2. O problemă esenţială se impune, în primul rând, atenţiei în ultimele decenii: cum este posibilă definiţia literaturii? Care este mecanismul său? Care sunt *criteriile* şi *tipurile* sale? O anume exigenţă devine indispensabilă. Mai întâi, câteva condiţii esenţiale urmează a fi îndeplinite. La un congres, destul de recent, al germaniştilor, pe tema *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* (Würzburg, 1986), sunt reamintite în unele comunicări câteva „locuri comune". Dar solide. O condiţie este: „o definiţie cât mai clară posibil şi cât mai limpede este necesară". O alta: „Claritate, obiectivitate, verificabilă, generalizabilă"[5]. În alte împrejurări, se cere o noţiune a literaturii „renovată, deschisă şi articulată"[6]. Privind cu oarecare atenţie, observăm că metodele preconizate sunt de fapt uimitor de „clasice", de tradiţionale. Fapt explicabil: exigenţele (logice) sunt permanente şi universale.

Mai întâi, o restricţie importantă, chiar esenţială: vechea „metodă" a definiţiei prin „genul proxim" şi „diferenţa specifică" nu mai este operantă, în cazul literaturii, decât „pe jumătate". Pentru bunul motiv că „diferenţa specifică" echivalează, în acest caz precis, cu diferenţele posibile, în total sau în parte, ale operelor literare, individuale, originale, interpretabile, în totalitatea lor. Deci imposibil de redus la unitatea unei definiţii globale. Ea este, în primul rând, şi prin „definiţie", la antipod: totalizantă, generală. Orice definiţie – inclusiv a literaturii – cere o formulă scurtă, care precizează în mod sintetic şi cu toată claritatea posibilă caracterele specifice şi limitele unui concept, în general ale unui domeniu

de cercetare. Toate definițiile literaturii nu pot fi, deci, în mod necesar, decât generaliste, integratoare, totalizante, universaliste. *Literatura* se vrea un termen aplicabil tuturor genurilor și operelor recunoscute, dintr-un motiv sau altul, ca „literare". O exigență reafirmată adesea. Doar o referință de prestigiu: „structura literaturii ca formă totală" (N. Frye)[7].

Metoda preconizată este cu totul curentă: extragerea, gruparea și organizarea unor caractere, proprietăți, calități, atribute (cum vrem să le spunem) comune, generale, identificate în totalitatea operelor individuale examinate[8]. Unii vorbesc, în această împrejurare, de o literatură „una și indivizibilă", de constituirea unui „ordin", *order of literature*[9] etc. Un element relativ nou, cel puțin în sensul sublinierii insistente, este atenția îndreptată îndeosebi asupra mecanismului „procedural"[10]: cum operează, de fapt, această generalizare? Și, mai ales, *de ce, cine, cum* și *în numele cui*[11] facem afirmații atât de grave și decisive? *Cine* instituie, în realitatea concretă a studiilor literare, definiția literaturii? Multe semne de întrebare și îndoieli sunt nu numai permise, dar și legitime. Drept urmare, se recomandă luarea unor precauții și introducerea unor restricții. Ele sunt (sau par) elementare, dar nu mai puțin esențiale.

Eliminarea referințelor istorice, cronologice etc. este preconizată în primul rând. Apoi, perspectiva – inevitabil parțială – a istoricului literar. Nu sunt de luat în considerație nici termenii manifestelor literare, ci doar realitatea textelor, indiferent de situarea lor în timp[12]. Se mai cer, în sfârșit, și alte două condiții. Ansamblul lor definește cum nu se poate mai limpede despărțirea de impresionismul și vagul dominant de la începutul secolului. Este vorba, mai întâi, de definiții operative (*case-definitions*), care pot sau nu să includă totalitatea cazurilor notabile și, mai ales, se impune o constatare capitală: avem nevoie în toate împrejurările, ca punct de plecare, de o „teorie" a literaturii[13]. Ea introduce ideea de preconcept prealabil esențial și indispensabil, după cum vom vedea, pe larg, în continuare. Ceea ce duce la o concluzie aparent paradoxală: „știm" de la început *ce este* literatura și *care este* „definiția literaturii". O contribuție „teoretică" neașteptată a epocii. Ideea de literatură progresează sau, dimpotrivă, intră – după toate indiciile – într-o „criză" evidentă și de neevitat? Capitolul următor va lămuri în detalii și această problemă.

Criteriile și tipurile definiției literaturii sunt atât de numeroase, largi, elastice și aleatorii, mai ales în a doua jumătate a secolului, încât

ele introduc, prin însăşi existenţa şi circulaţia lor, noi premise de criză şi confuzie. Toate sunt sau par legitime, deci egale şi echivalente. Ierarhizarea reală însă lipseşte. Ne aflăm, de fapt, în faţa unui „neo-alexandrinism", în cadrul căruia toate sistemele, valorile şi definiţiile literare existente coexistă. Derută, abuz sau pluralitate subiectivă, indecisă şi am zice... „post-modernă". Ceea ce este absolut sigur: tipurile de definiţii ale literaturii sunt, în orice caz, mai mult de două: *funcţionale* şi *structurale*, cum se pretinde (T. Todorov)[14]. După o clasificare anterioară, de altfel curentă, ele sunt de fapt cel puţin... trei: *filologice, teoretice, istorico-literare*[15]. Punct de vedere considerat tradiţional, chiar „didactic". Intervin atunci, alte criterii şi tipuri „noi" de definiţie: *programatice, mimetice, expresive, obiective*[16] (care se revendică de la „poetici" net diferite; de unde – din nou – un evident eclectism).

Un inventar minimal reţine criterii cantitative (=toate scrierile, de orice gen), imaginative (=ficţiune) estetico-lingvistice (=funcţie estetică dominantă, calităţi estetice: „graţie", „frumuseţe"), calitative (=valorificarea preferenţială prin factori de decizie a acestor criterii), socio-culturale (criteriu în mare ascensiune), canonice (=calităţile „marilor cărţi")[17]. Toate repetă, de fapt, definiţii omologate, chiar „clasicizate", trecute în revistă în volumele anterioare. Care este cea „adevărată" sau „falsă", cea „bună" sau „eronată"? Imposibil de decis, în afara unei judecăţi pur „impresioniste". Poate cele mai concise definiţii, de acest gen, au în centrul lor noţiunea de „tip" sau „tipuri de texte" şi de „rol cultural" (sau combinaţia celor două criterii)[18]. Simplificare prea energică şi radicală, care ne întoarce la tipologia dualistă: definiţii *structurale/funcţionale*, amintite. Ea sacrifică numeroase nuanţe şi conotaţii esenţiale, nu mai puţin „structurale", dar pe alte planuri, unele foarte diferite. De fapt, terminologia tradiţională a secolului privilegiază, în primul rând, acest tip de definiţii. Ele pleacă de la câteva disociaţii empirice, elementare, devenite „clasice".

Cea mai curentă, cu o funcţionalitate practică evidentă, este dualitatea: definiţii *explicite/implicite*. Cele explicite sunt prezente peste tot: în dicţionare, manuale, tratate, etc. Ele sunt indispensabile deoarece fixează şi generalizează conţinutul semantic tradiţional al literaturii. Sunt *explicite* toate definiţiile curente, „banale" chiar, ale literaturii. Cele *implicite*, mult mai numeroase, sunt prin însăşi natura lor ambigue, polivalente, interpretabile. De pildă, toate studiile literare de inspiraţie

marxistă (sau altfel) include şi o definiţie implicită a literaturii. Trecerea de la definiţiile infuze, implicite, la cele explicite stă, de fapt, la baza întregului proces de conceptualizare, generalizare şi sistematizare a ideii de *literatură* (şi) în secolul 20.

Foarte răspândită, la fel de uzuală, întâlnită mai peste tot, este şi disocierea: sens *larg/îngust* al *literaturii.* Nu este nici ea o constatare recentă. De fapt, preocupări cunoscute ale secolului 19[19]. În terminologia germană: *eng/weit,* ea poate fi întâlnită la numeroşi poeticieni, atât tradiţionali, cât şi moderni[20]. Dacă sensul „îngust" nu pune probleme deosebite, cel „larg" este plin de dificultăţi. Ce înseamnă, de fapt, a înţelege şi a studia literatura, „în cel mai larg sens (*manner*)", cum se afirmă şi într-un *Editorial* al revistei americane *Comparative Literature* (1949) Acordul, cel puţin statistic, se realizează, după toate indiciile (numeroase referinţe), în jurul a două concluzii: 1. „Tot ce este scris" (*anything written*), orice „text scris", „opere verbale fixate (în scris) – accepţie cum nu se poate mai tradiţională, bine atestată şi de *Biografia* noastră – şi 2. „totalitatea scrierilor frumoase (*schöngeistige*)[21]. Adoptarea criteriului estetic (asupra căruia vom reveni mai jos) „introduce" sau „scoate" din literatură (după împrejurări, cum am mai văzut), întreaga *subliteratură, literatură de masă, paraliteratură.* Sensul „larg" acceptă, de pildă, romanul poliţist, cel „îngust" îl respinge.

Într-o terminologie oarecum mai rafinată sau „sofisticată", aceeaşi disociere reapare şi în dualitatea: sens *extensiv/intensiv* al literaturii. Ea circulă mai ales în teoria literară germană[22]. Sensul *intensiv* se bucură de o atenţie deosebită deoarece este asimilat sensului „tare" (*„streng"*), respectiv „specific", al literaturii. Problemă, din nou, familiară *Biografiei* noastre. Cu precizarea că ea anticipă şi legitimează altă disociere clasică: *literatură/poezie* (se observă din nou, circularitatea tuturor acestor accepţii). Primul termen acoperă sensul „larg", al doilea pe cel „îngust" al literaturii. Cu acesta din urmă – esenţial, fenomenologic, estetic – el se confundă. Referinţele sunt, şi în acest caz, numeroase.

Dar seria omonimiilor şi echivalenţelor terminologice inevitabile nu se opreşte aici. Un nou dublet îşi face apariţia: sens *extrinsec/intrinsec.* Acesta din urmă este considerat un sinonim al sensului „îngust" şi specific, respectiv „calitativ", al literaturii. Într-o variantă, se vorbeşte încă de două tipuri la fel de echivalente: literatură *exclusivă/inclusivă*[23]. Cea dintâi, „nonimaginativă", cea de a doua „imaginativă". Transpusă în planul

condiționărilor obiective, deterministe, literatura devine „autonomă" sau „condiționată", „dependentă" (*selbständig/unbeständig*)[24]. Dificultatea este produsă de sensurile variabile ale termenului *intrisec*. El poate să semnifice și „cunoaștere", dar și o atitudine ideologică (*criticism of life*), ori „expresia unei emoții" (a autorului, dar și a cititorului), „limbaj" care produce emoție etc. De unde, triada – în terminologie anglo-saxonă – *Knowledge, Expression, Rhetoric*[25]. Evident, ea corespunde unei „teorii" a literaturii. Multiplicarea interpretărilor este caracteristică mai ales celei de a doua jumătăți a secolului.

O altă dispută, anticipată și ea tot în secolul trecut[26], privește alternativa: definiție *descriptivă/normativă?* Și ea, la fel de curentă[27]. Definiția *descriptivă* a literaturii se dorește obiectivă, științifică, neutră axiologic. Problemă nici ea simplă. După unii, definiția literaturii este, în mod inevitabil, în parte *descriptivă*, în parte *normativă*. Alții își pun întrebarea: ce tip de definiție este mai util criticii: „descriptivă" sau „onorifică"[28] (respectiv valorizantă)? Cea „descriptivă" acoperă toate categoriile de texte, de la bibliografii la „tot ce este scris". Complicațiile, de neevitat, sunt de ordinul finalității și metodei folosite. Definițiile normative devin inevitabil dogmatice, tradiționaliste, restrictive. Li se opun definițiile pur empirice, deci relative, propagandistice (de fapt convenționale), corespunzătoare unui sistem sau altul de norme (relative) sociologice, ideologice etc. Procedăm analitic, statistic, euristic? Problemă și ea deschisă. Secolul 20 n-o rezolvă. Și, de fapt, nici nu există o posibilitate de soluționare „definitivă". Epoca este, și în acest domeniu, eclectică, pluralistă, și – explicit sau nu – foarte tolerantă și relativistă.

3. Clasicizarea definițiilor literaturii (de care ne-am ocupat pe larg în volumul anterior), se observă cel mai bine – în secolul 20 – în sfera specializată a *lexicografiei*. Ea se dovedește, din nou, indispensabilă. Consultarea dicționarelor reprezintă, în același timp, o necesitate imediată, un gest reflex și mai ales un expedient. Suntem scutiți, în mod comod, de cercetări proprii, chiar dacă ceea ce dicționarele oferă este doar documentarea minimală a terminologiei istorice, de bază. În sfera studiilor literare propriu-zise, lipsa lucrărilor ample de lexicografie istorică generală (după cum am menționat) este evidentă. În lipsa lor, *Littré* rezolvă problema pentru francezi, *Oxford English Dictionary* pentru englezi[29] etc. Articolele marilor dicționare au o structură enciclopedică, tipologică și, în primul rând, etimologică. Din care cauză, cea mai elementară,

curentă, tradițională definiție a *literaturii* este, la acest nivel, și în secolul 20, definiția *etimologică*. Ea duce la câteva concluzii elementare, dar solide. În a doua jumătate a secolului, mai ales, ele sunt puse – cum vom vedea – serios în discuție. Nu pot fi însă nici ignorate, nici total respinse.

În centrul acestei definiții stă ideea de *literă*, concluzie care se impune încă din antichitate. A fost documentată pe larg în primul volum al acestei *Biografii*, reluată și într-o versiune americană perfecționată[30]. Literatura este, inițial și originar vorbind, domeniul specific al *literei* scrise. *Litera* este etimonul de bază al *literaturii*: obiectiv, istoric, fundamental. Acest etimologism sau literalism, aparent simplist, elementar, duce la două concluzii esențiale pentru circulația, fixarea și omologarea ideii de *literatură*.

Cea dintâi introduce o disociere radicală între *limbajul scris* și *oral*. Ea este cu totul curentă. Referințele precise sunt inutile. Literatura este, prin excelență, expresia limbajului scris. Literatura este, prin definiție, „scriere". De unde și legitimitatea, în limba germană, a înlocuirii lui *Literatur* prin *Schrifttum, Schriftstellerei*. Primatul scrisului dă *literei* un sens instituțional, preconceptual și canonic esențial. El este riguros determinat pentru întreaga „biografie" a ideii de literatură. Unii preferă ideea, mai modernă, de *text*. Textul ar fi însăși „marca literaturii (*hallmark of Literature*)[31].

A doua concluzie, la fel de elementară – și ea foarte răspândită – include în literatură totalitatea scrierilor umanității, indiferent de conținutul, publicarea, difuzarea și valoarea lor. O noțiune pur cantitativă, neutră valoric, sinecdocă și metonimie în același timp. Situație literalistă aparent paradoxală. *Literatura* definește și o *singură* operă („operă de literatură") și *toate* operele și scrierile posibile (întreaga „literatură" a unei epoci, națiuni, a umanității). De la acest nivel semantic, originar, inclus în structura de bază a tuturor definițiilor în circulație, pleacă în mod inevitabil toate accepțiile și reflexiile despre literatură ale secolului.

4. La fel de tradițională – și inevitabil tradiționalistă – este și *definiția istorică* a literaturii. Secolul 20 reia cu putere – cu noi argumente și cu o documentare sporită, extinsă pe mari spații – studiile despre condiționarea istorică a literaturii și a „ideii" sale, cu o bună sistematizare începută încă din secolul trecut. Se scoate în evidență importanța capitală a dimensiunii istorice a literaturii, considerarea sa ca „proces" cu cauze și efecte precise. Această perspectivă istorică încadrează și condiționează

totalitatea definițiilor literaturii. Toate sunt, în felul lor, „datate", deci „istorice". O a doua urmare a acestui „istoricism" este relativizarea și, în principiu cel puțin, de-dogmatizarea definițiilor existente. Devine tot mai evident că „ideea" de literatură este un produs istoric, că heteronomia istorică a literaturii – bine subliniată cum știm, în secolul 20[32] – o condiționează și că studiul istoric al ideii de literatură constituie o necesitate metodologică de prim ordin.

Din care cauză sunt pe deplin îndreptățite toate – cum să ne exprimăm? – „cererile", „apelurile", „invitațiile" de a se scrie, în sfârșit, o istorie completă a „ideii de literatură". Am amintit anterior câteva referințe (R. Wellek, T. Todorov etc.)[33]. Se pot adăuga și alte nume, în special din „noua critică" franceză, de pildă R. Barthes[34], din critica anglo-saxonă[35] etc. Necunoașterea studiilor istorice de lexicografie existente (începute pentru perioada antică încă din secolul 19, E. Wölfflin *et alii*[36]) face ca *Qu'est-ce que la littérature* (1948), de care am amintit, de J. P. Sartre să facă senzație, să fie declarată „prima" lucrare care pune „în formă directă" această problemă[37] etc. etc. Evident, o profundă eroare și o lipsă, clară, de informație. Poate fi reținut și faptul că termenul de „biografie" în loc de „istorie" a ideii de literatură apare abia în ultimul deceniu al secolului. El este folosit aproape concomitent și în mod independent de noi (1989) și de un cercetător german (1990)[38].

Mai multe consecințe decurg din această împrejurare. Cea mai importantă – anticipată încă de T. Tânianov (1924) – este că „numai în planul evoluției suntem în măsură să analizăm „definiția" literaturii[39]. Altfel spus, „definiția" literaturii rezultă din succesiunea definițiilor sale istorice, inventarul și istoria lor, din totalitatea accepțiilor atestate de istoria literaturii. Istoria literaturii se confundă, în felul acesta, cu istoria conceptului de literatură[40]. Istoria unui gen literar este echivalentă cu istoria acestui gen literar etc.

Pe scurt, definiția literaturii este eminamente istorică: ea constituie un produs și un fenomen istoric, definit și condiționat în mod variabil *în* și *de* diferite contexte istorice și sociale. Conținutul noțiunii de literatură se cere deci analizat, clasificat și explicat în cadrul fiecărei epoci istorice. Concluzia primită pe scară foarte largă, de la neopozitiviștii lansonieni la neomarxiști, de la formaliști și structuraliști, la „noul istoricism". Referințele posibile sunt numeroase, de la R. Escarpit și F. Vodička[41] la N. Frye[42], trecând prin numeroși „universitari" și „hermeneuți" de

importanță secundară. Se poate vorbi, și în această zonă, de un adevărat loc comun.

Nu este mai puțin adevărat că expresia definiției „istorice" se modifică și ea. Se modernizează inevitabil, în funcție de noul limbaj al studiilor literare, produs istoric el însuși. Definiția „statică" a literaturii este respinsă încă din perioada formaliștilor ruși: „Noțiunea literaturii se schimbă tot timpul" (I. Tânianov)[41]. Se subliniază, apoi, în continuare, în spirit epigonic și conformist, că este „imposibil de dat o definiție statică a literaturii"[43]. Locul său este luat de definiția „diacronică", „variabilă", în funcție de noi „periodizări", „faze istorice" sau „paradigme" ale literaturii. Din nou, o altă serie de definiții stereotipe. Ele repetă două concluzii incontestabile: 1. Nu există valori și respectiv definiții ale literaturii generale, universal valabile, stabile, ci doar istorice[44]; 2. Epoca determină o „schimbare a noțiunii de literatură". Este chiar titlul unei lucrări sud-americane, spre a menționa, pentru varietate, și o referință „exotică"[45].

Acest „istoricism", echivalent cu un „actualism" ce riscă să devină excesiv, duce la erori, exagerări și teze complet greșite. Unele deosebit de grave. Este unul din aspectele cele mai negative ale definiției literaturii în a doua jumătate a secolului 20. Hiperistoricismul unilateral dominant privilegiază doar un pretins sens „ultim", „recent", „modern" al literaturii. În realitate, doar un mit, impus mai ales de „noua critică" franceză, prin câțiva reprezentanți cu deosebit simț al publicității, dar fără o formație istorică riguroasă. Plutim, de fapt, doar în vag, apriorism și dogmatism învederat, dar de intensă circulație, inclusiv mediatică.

Se afirmă, de pildă, solemn și definitiv, că „sensul actual este foarte recent" (T. Todorov)[46]. Fără a se preciza – exigență esențială – care este, de fapt, acest „sens actual" și, mai ales, dacă există sau nu un *singur* „sens actual", ceea ce orice lexicografie serioasă dezminte categoric. Sunt atestate de fapt cel puțin... 20 de sensuri „actuale", mai mult sau mai puțin răspândite. La fel de generalizat este și sinonimul mit al „conceptului" sau „cuvântului recent"[47]. „apărut foarte de curând", sau – concesie minimală –„relativ recent"[48]. Din nou, afirmații vagi și aproximative, inconcludente. Explicațiile erorii sunt evidente și semnificative.

Cea mai directă și imediată – în sfera „noii critici", care propagă intens astfel de teze – este ignorarea suverană a perspectivei istorico-

etimologice a ideii de literatură. O a doua este prestigiul exclusivist al conceptelor şi literaturii strict actuale. Urmează două consecinţe: 1. Referinţa doar la „conceptul de literatură în sensul înţeles astăzi" (presupus unanim acceptat, ratificat etc.)[49]; 2. Scoaterea definiţiei literaturii numai din examinarea operelor literare strict contemporane[50]. Ceea ce duce la încă o eroare profundă, ca să nu spunem enormitate, conform căreia ideea de... „literatură" ar fi „anacronică", în cazul, de pildă, al lui Racine[51]! De unde s-ar deduce că opera lui Racine nu face parte, nu poate fi încadrată în... „literatură"!

Fetişizarea ideii de „modern" şi „modernitate" este o altă cauză importantă: „Un cuvânt a cărui curioasă modernitate n-a fost încă risipită, *literatura*" (G. Genette)[52]. Totalitatea contextelor, unde apar astfel de afirmaţii riscante, sunt limpezi: prin sensul „actual", „modern", etc. al *literaturii* se înţelege numai sensul său „artistic", ori „formalist", explicit sau implicit. Se poate admite că, în unele cercuri critico-literare, acesta este, într-adevăr, „cel mai modern şi mai familiar sens"[53]. Doar că sensul „estetic", „artistic" al „literelor", deci al literaturii, este totuşi bine atestat încă din... antichitate. Nu se poate deci vorbi de nici un exclusivism semantic. Sensul formalist estetic coexistă cu multe alte sensuri, care, pe parcurs, au într-adevăr o ierarhie şi un coeficient statistic diferit. Dar ele nu pot fi nici ignorate, nici eliminate din definiţia literaturii.

De unde încă o consecinţă importantă. Ea este specifică întregii definiţii a literaturii în a doua jumătate a secolului: erori grave de datare, periodizare arbitrară, accepţii unilaterale fantezist localizate, simplificări uimitoare. Se crede, de pildă, că *literatura* a parcurs doar fazele: *renaştere* (toate cărţile), *romantism* (scrieri de imaginaţie), sensul *modern* (perfecţie estetică)[A2]. Antichitatea şi evul mediu sunt ignorate total. Alţii atrag atenţia, că *literatura* apare de fapt „după evul mediu", când ideea ar începe să se constituie[54]. Acelaşi autor (Paul Zumthor) este însă indecis: literatura n-a fost identificată decât progresiv, ca o clasă „particulară", „de discurs", decât din secolul 17[55]. Se mai afirmă că literatura – noţiune fără „biografie" precisă – apare doar la sfârşitul secolului 17 ca un „substitut" pentru *belles lettres*[56], deşi existenţa acestei expresii cu echivalentele sale *belle littérature, bien écrire* etc. este şi ea permanentă şi bine atestată[57]. Opinie care devine predominantă, de-a dreptul uimitoare. Ea sfidează pur şi simplu întreaga „istorie" sau „biografie" a ideii de literatură bine urmărită pe texte. Literatura nu există „ca atare" (*comme telle*) decât... „aproape

de două secole"[58]. Eroare totală! Un... corectiv intervine totuşi: numai... „ideea modernă de literatură datează de două secole"[59]. Ce se înţelege însă, în mod precis, prin „modern", rămâne în continuare un mister... Cel puţun în contextele unde această teză fantezistă şi nedocumentată este pusă în circulaţie...

Necesitatea de a sublinia acest aspect *negativ* se explică prin faptul că el marchează un aspect foarte important al biografiei ideii de literatură, mai ales în a doua jumătate a secolului 20. În această perioadă se impune definitiv teza, devenită curentă, conform căreia „sensul actual" sau „modern" al ideii de *literatură* datează abia de la sfârşitul secolului 18 (chiar se precizează: *depuis 1782* [60]). Ea este, repetăm, profund eronată şi se bazează pe câteva supoziţii lipsite de fundament, identificarea semnificaţiei „moderne" cu semnificaţia estetică a literaturii este, în primul rând, şi greşită şi exclusivistă. În secolul 18, coexistă, de fapt, *toate* definiţiile clasice ale literaturii. Nu este apoi deloc dovedit că sensul *estetic* este dominant (statistic vorbind) sau măcar „la egalitate" cu cel *cultural*, de pildă, în această perioadă. După cum nedocumentată este şi afirmaţia conform căreia, până în secolul 18, n-ar fi existat decât două sensuri ale ideii de literatură: *cultural* şi de *activitate* sau *producţie literară*[61]. Şi totuşi, în numeroase studii, simplificarea semantică şi datarea arbitrară circulă cu dezinvoltură (referinţe numeroase), inclusiv în „noua critică" (R. Barthes[62]).

Ceea ce duce la încă o eroare şi mai serioasă: deoarece literaturii nu i se recunoaşte, până la această dată, nici o denotaţie sau conotaţie estetică („ficţiune", „artă" etc.), se afirmă senin, în acest sens, că *literatura* era cunoscută numai sub denumirea de... *poezie*. Sau, şi mai semnificativ, că doar termenul de *poezie* avea circulaţie (cel puţin în acest sens, socotit unic sau esenţial)[63]. Motiv de perplexitate pentru toţi cei ce au cunoştinţe precise despre istoria termenului de *literatură*. „Istoria" sa, foarte aproximativă, devine o necesitate dominantă.

Datarea arbitrară continuă, cu şi mai mare aproximaţie şi generalizare, prin supraevaluarea contribuţiei secolului următor, al 19-lea. Ideea de *literatură* s-ar fi dezvoltat pe deplin abia în această perioadă[64]. Ea ar „începe" foarte târziu şi numai atunci când *littérature* înlocuieşte, definitiv, *les belles lettres*. Expresia ar intra în limbile europene abia în... secolul 19. Este totuşi de-a dreptul aberant să se susţină că „termenul de *literatură* nu are deci o implicaţie estetică înainte de secolul 19"[65]. Din

care cauză istoria sa ar fi... „scurtă". „Stilul artistic" nu se naşte, orice s-ar spune, cel puţin ca intenţie, numai cu fraţii Goncourt şi Flaubert. Motivul? „Singurul său sens relevant înseamnă producţia (literară) de valoare estetică"[66], ceea ce nu se confirmă – eufemistic vorbind – nici pe departe. De unde o altă nouă „datare" neverificată – perioada 1830-1850 – ceea ce ar coincide (în linii mari) cu marea perioadă romantică. Se face dealtfel şi afirmaţia că romanticii... inventează conceptul de literatură[67]. Comentariile sunt inutile.

Locul comun se instalează definitiv în ultimele decenii ale secolului. Este opera, în primul rând, a „noii critici" franceze. Ea scoate în prima linie pe Mallarmé, Flaubert, Poe, Baudelaire. De altfel (R. Barthes *dixit*), „Literatura (cuvântul se naşte puţin timp înainte)" de... Flaubert[68]. Nu se aduce însă, bineînţeles, nici un argument. O nuanţă intervine când se susţine că este vorba doar de „naşterea conştientă a conceptului de *literatură*" (Ph. Sollers[69]). Precizarea rămâne totuşi în continuare confuză. Ca şi alte definiţii de acest gen: „depăşirea absolută" a vechiului concept de literatură (dar care este cel „vechi"?), sau transformarea conceptului de literatură operată în secolul 18 (prin J.J. Rousseau) şi „regenerat" în secolul 20 (referinţe inutile). Reacţiile negative la astfel de alegaţii sunt puţine (René Wellek) şi, în mod evident, neconvingătoare şi neacceptate, în ciuda documentaţiei irefutabile[70]. S-ar spune că ceea ce lipseşte în primul rând *definiţiei istorice* a literaturii, mai ales în ultima jumătate a secolului 20, este tocmai informaţia şi perspectiva istorică.

5. De acelaşi tip „heteronomic" este şi *definiţia socială* a literaturii, problemă atinsă când ne-am ocupat de relaţia dintre literatură şi societate în aceeaşi epocă[71]. Revenim acum doar asupra implicaţiilor strict lexicografice cu conotaţii sociale. În esenţă, numeroaselor observaţii despre conţinutul social al literaturii li se adaugă precizări despre modul cum societatea îşi asumă rolul de a defini literatura, ca şi mecanismul acestei definiţii. Ea prezintă particularităţi importante. Operaţia echivalează cu o „demistificare" de mari proporţii. Aspectele sale sunt nu o dată (aparent) paradoxale.

Evident, este vorba – în primul rând – de un produs şi un fenomen istorico-social. Constatare anterioară, „veche", la limita evidenţei. În termenii formaliştilor ruşi (I. Tânianov, 1927), intervine corelarea unor „serii literare" cu alte „serii extraliterare", respectiv istorico-sociale[72]. Observaţia este reluată apoi pe scară largă. Devine chiar un loc comun al

sociologiei literare. El este adoptat şi de „noua critică". „Literatura a fost (totdeauna, *n.n.*) un obiect definit istoric de un anume tip de societate" (R. Barthes)[73]. Curentă este şi deplasarea atenţiei de la opera literară individuală la „faptul literar", care reuneşte ambele laturi ale fenomenului. Accentul se deplasează tot mai mult, cum vom vedea mai jos, de la aspectul formal al literaturii, la modul său de a fi receptată.

De unde o altă consecinţă foarte importantă. Nu numai că literatura este un fenomen ce variază în timp şi spaţiu. Dar despre ea nu se mai poate spune – în această perspectivă a secolului 20, dominantă mai ales în a doua sa jumătate – că „este", ci doar că „devine". Cu alte cuvinte, nu există o esenţă absolută, eternă, intangibilă etc. a literaturii. Ea „este" doar ceea ce societatea recunoaşte că „este literatură", la un moment dat, în cadrul unor determinări şi mecanisme foarte precise. Formaliştii şi structuralistii „slavi" sunt creditaţi şi cu această contribuţie, efectiv notabilă, a epocii[74].

Definiţiile „sociale" curente, trecute la timpul lor în revistă, sunt binecunoscute. Le reamintim doar în trecere. Literatura este un „reflex" social, direct sau indirect, care apare şi se dezvoltă într-un „context social" etc. Modernizarea conceptuală progresează – şi nu neapărat numai în cadrul sociologiei literare – atunci când se afirmă, foarte limpede, că există o „definiţie socială a literaturii"[75]. Ea este asumată deschis, insistent şi cu tendinţe – cum vom vedea – reducţioniste. Conţinutul său include o serie de noţiuni noi: „practica socială", „comunicarea socială", „sistemul social", respectiv producţie, distribuţie, recepţie[76]. Este însă vorba mai mult decât de o îmbogăţire şi modernizare a terminologiei: intervine efectiv o nouă perspectivă asupra dimensiunii sociale a literaturii şi a modului de a o defini.

Determinismului social – formulă binecunoscută, „clasică", „tradiţională" – i se recunoaşte, în această perioadă, o puternică forţă coercitivă, chiar decisivă, asupra literaturii. Limbajul devine exclusivist şi radical. Referinţele sunt numeroase: literatura „este" doar ceea ce societatea „agreează", „reţine", „acceptă" ca atare. Şi mai consacrat este termenul (cu care ne-am mai întâlnit[77]) de „recunoaştere". Literatura „este" ceea ce societatea „recunoaşte" ca „literatură" şi „literar"[78] (de unde şi anularea specificităţii intrinsece a literaturii). Doar comunitatea, societatea în general, „decide"[79] sau nu dacă un text sau un grup de texte sunt sau nu literare. Pretinsul monopol al „tehnocraţilor" literari,

al „elitei", conştiinţei estetice a epocii", criticul şi cronicarul literar – care singur ar recunoaşte şi impune existenţa operei literare, respectiv a „literaturii" – este desfiinţat în esenţă. De altfel, încă din secolul 18 s-a observat că *tout le monde a plus d'esprit que Monsieur Voltaire.* Ceea ce părea cândva o butadă devine o constatare şi o noţiune curentă a sociologiei literare actuale.

Acest relativism social transformă literatura într-o „convenţie", deci într-o formă uzuală de percepţie şi nominalizare a unei colectivităţi. Se produce la un moment dat, într-un grup social, un acord asupra unor semnificaţii şi judecăţi despre o categorie de texte, care primesc denumirea de „literatură". Ea constituie un „set special de convenţii"[80] (formulă reluată adesea). Funcţionează şi în acest caz principiul *meaning is use.* Semnificaţia (literară) este o „uzanţă", un „mod de folosire", cu „reguli constitutive" general acceptate. Ea se propagă prin învăţământ, activitate editorială şi publicistică, critică literară şi istorie, devine „tradiţie" etc. Literatura este deci un „nume", care circulă în diferite medii şi epoci, din motive diferite, despre diferite categorii de „scrieri". Problemă veche. De fapt, eternă, formulată încă de Platon, în *Cratylos*, reactualizată la sfârşitul secolului 20.

Convenţia este un fenomen de „recepţie", încă un element al definiţiei sociale a literaturii. Este studiat de o întreagă direcţie şi şcoală estetică (H.-R. Jauss: *Rezepzionsästhetik*). Literatura este ceea ce este perceput şi receptat ca atare. Ea nu mai poate fi disociată şi izolată de destinatarul său: publicul cititor. Acesta are reacţii variabile, pozitive, sau negative, adecvate sau eronate, într-o sinusoidă istoric-obiectivă, în funcţie de „orizontul de aşteptare" al unor opere literare. El este rezultatul unor succesiuni de acte de lectură, predeterminate, precondiţionate. Lecturi diferite, interpretări diferite, o „partitură" diferit interpretată. Este de notat că în această ecuaţie a definiţiei literaturii (relaţie indisolubilă: autor, context, text, cititor), accentul hotărâtor cade pe cititor şi reacţiile sale. Receptorul decide. Textul nu-i dă nici o indicaţie despre modul cum ar trebui „citit"[81].

Cititorul devine, în acest mod, personajul central al receptării, nominalizării şi consacrării literaturii. Răsturnarea tradiţională de perspectivă este totală. Ce est literatura decid doar cititorii[82]. Teză reluată adesea, intens mediatizată, până la limita locului comun şi a vulgarizării. Întreg procesul literar este transferat asupra „comunităţii" sau „cercului"

de cititori şi a actelor sale de lectură[83]. Scriitorul este „scriitor" numai dacă publicul îl „vede" astfel. „Literatura" este doar ceea ce „recunoaşte" publicul cititor. Pentru mentalitatea „clasică", teză scandaloasă sau cel puţin paradoxală. Şi totuşi ea este incontestabilă, o mare evidenţă, mai ales în a doua jumătate a secolului 20: datorită intensei răspândiri a *culturii* şi *literaturi de masă,* a *subliteraturii* şi *paraliteraturii,* cu toate consecinţele sale, gustul popular şi modele literare devin realităţile dominante. Influenţa publicului şi ceea ce s-a denumit, în spirit elitist, „periferia literaturii"[84], îşi impun aproape decisiv exigenţele şi normele sale. Urmările acestei situaţii – adevărată mutaţie a ideii de literatură – sunt dintre cele mai importante.

Se impune, mai întâi, un nou statut şi o nouă definiţie a „valorii literare". În linii generale, literatura se compune, în această perspectivă pur empirică, din totalitatea textelor cărora societatea le recunoaşte o valoare estetică. Ea nu reprezintă decât „sacralizarea" unor reacţii şi „uzanţe" sociale. Referinţe, din nou, extrem de numeroase, întâlnite şi în lucrări lexicografice[85]. Doar cititorii selectează şi elimină, în timp, dintr-o masă de titluri, un număr foarte restrâns de opere literare. Este şi teza de bază a sociologiei literare cantitativ-statistice a lui R. Escarpit şi a „şcolii" sale. Selecţia, ierarhizarea şi valorizarea literară nu sunt decât frecvenţe ale receptării şi moduri de lectură. Ele sunt impuse de *media,* de fenomenul *best seller,* de clasamentele marilor publicaţii (de ex. În *New York Times Book Review*) etc. Se vorbeşte, în SUA, de gustul hotărâtor al „clasei americane dominante"[86] etc.

Un nou fenomen – foarte specific conştiinţei literare moderne, mai ales în aceeaşi jumătate a secolului – îşi face în felul acesta apariţia. De fapt, o adevărată constantă literară. Dar abia acum el ajunge la o deplină clarificare conceptuală şi studii sistematice. Formaliştii (R. Jakobson, 1921[87]) l-au identificat şi definit cu claritate la timpul lor. Canonul nu reprezintă decât „oficializarea" postulatelor, normelor şi codurilor acceptate şi respectate de comunitatea cititorilor, într-un anumit context şi perioadă istorică. El singur, decide, în esenţă, ce înseamnă literatură „mare" sau „subliteratură", „modernă" sau „clasic-perimată", „centrală" sau „periferică" etc. Proces de esenţă „democratică", rezultat al preferinţelor generale ale cititorilor. Proces şi produs prin excelenţă cultural şi sociologic. Formarea şi tipologia sa au fost analizate pe larg în volumul anterior, cu prilejul analizei constituirii *bibliotecii* canonice[88].

Doar că mecanismul este mai complex. El are de fapt două aspecte. Ambele au fost bine puse în lumină abia în ultimul deceniu. Mai întâi, orice canon, fie perimat sau actual, contestat sau dominant, este în acelaşi timp descriptiv şi normativ[89]. Deci un concept ambiguu. Apoi – fenomen şi mai important – intervine un dublu proces: decanonizarea şi canonizarea, operaţii succesive sau simultane. Lecturile aleatorii, pur subiective ale cititorilor neagă în mod implicit, dar uneori şi explicit – şi mai ales în esenţă – orice canon de tip „clasic",„muzeal", gen „belles lettres", ca modele consacrate ale literaturii[90]. Autorii moderni decid, adesea ei singuri, într-o deplină libertate de spirit, ce înseamnă literatură „exemplară", ce merită „citit", ce are o valoare de „model" şi „eşantion"[91] etc. Dar, în acelaşi timp, se produce şi procesul invers: „canonizarea" şi re-„oficializarea", la polul opus, prin diferite canale: didactice, culturale, ideologice, care devin – din cauze variate – extrem de influente, dominante şi determinante. Vom examina, în continuare, acest proces esenţial şi foarte caracteristic. Toate impun, direct sau indirect, dar totdeauna cu mare eficacitate, lectura selectivă şi preferenţială a „unui set de texte canonice"[92].

6. Se observă cu uşurinţă că definiţia literaturii, în secolul 20, a heteronomiei intensive şi extensive a fenomenului literar în ansamblul său este, în mod inevitabil, heterogenă şi polimorfă. Ea apare la intersecţia unor planuri multiple şi convergente: istorice, în primul rând, dar şi sociale, culturale, estetice etc. Factorul ideologic intervine cu o şi mai mare intensitate. Mai ales că epoca se caracterizează prin intense confruntări ideologice, definite între „stânga" şi „dreapta". Radicalismul ideologic este o notă specifică a timpului şi el se răsfrânge în mod direct şi în terminologia literară. *Definiţia ideologică* a literaturii devine mai mult decât o preocupare de actualitate: o adevărată obsesie, un loc comun şi o simplificare (excesivă) a unui proces de complexitate extremă. Întreaga tradiţie a *literelor* are o altă orientare, diametral opusă: de ordin esenţial estetic. Ideologic *versus* estetic este nota dominantă a acestei orientări militante, pentru care literatura este doar un instrument de propagandă şi îndoctrinare.

Din numărul considerabil de referinţe în circulaţie, de esenţă învederat „stângistă", amintim doar două-trei cu conţinut *verbi gratia* „lexicografic: „Cuvântul literatură nu este un cuvânt inocent, el este încărcat de ideologie" (R. Escarpit[93]). „Cauza îndepărtată este ascensiunea

burgheziei şi a valorilor ideologice pe care le poartă cu sine". Se deplânge faptul că suntem „moştenitorii ideologiei burgheze şi romantice" (T. Todorov[94]). Se generalizează concepţia, ce nu suportă opoziţie, conform căreia există o „ideologie a discursului despre literatură" (J. Kristeva). Este şi teza de bază a unui conclav monden-stângist, de fapt snob, al inteligheţiei pariziene, *Littérature et idéologie* (Colloque de Cluny II, 2, 3, 4 avril 1970). Pot fi amintite şi alte referinţe: anglo-saxone, germane etc.

Literatura primeşte, în consecinţă, conotaţii atât de subliniat ideologice încât se poate vorbi, nu o dată, de o adevărată confuzie de termeni. Datarea arbitrară (de care am amintit) intervine încă o dată: „Discursul funcţionează în câmpul ideologiei, căreia secolul 18 îi va da un statut şi care este ceea ce noi numim literatură"[95]. Ideologia recunoaşte şi îşi impune criteriile sale literaturii. În felul acesta, apare o ideologie literară dominantă, care defineşte, selectează, valorizează şi ierarhizează întreg domeniul literar. Doar ideologia dă sens şi valoare operei literare. Ea este „frumoasă" fiindcă are un anumit conţinut ideologic. Un alt loc comun, pretins novator al epocii, reluat şi sistematizat în cea mai bună tradiţie a metodologiei... clasice[96]. Ideologia condiţionează, vehiculează şi justifică literatura. Mai mult. Cu un termen modern, ea joacă un rol eminamente „performativ", îndeamnă la o acţiune, la un efort social, la limită: transformarea realităţii (sociale, culturale etc.)

Forma popularizată, vulgarizată a acestei ideologizări intensive este „literatura angajată", concept lansat de J.-P. Sartre. Variantă actualizată, binecunoscută, a literaturii cu „teză" sau „tendinţă". În principiu, literatura „afirmă" sau „neagă", este conservatoare sau contestatară. Este *pro*, dar mai ales *contra* societăţii, culturii şi literaturii dominante. Terminologia folosită este limpede: *Littérature comme critique*[97], de pildă, are, în esenţă, sensul angajamentului revoluţionar, subversiv, în speţă marxist. Teză cu totul curentă, în Europa occidentală, după al doilea război, când grupul *Tel Quel* profesează concepţia (perfect utopică de altfel), conform căreia „revoluţia" şi „transformarea socială" ar începe prin revoluţionarea „scriiturii" (Ph. Sollers[98]). „În centrul literaturii scriitura este contestaţia însăşi" (J. Ricardou). Critica americană anterioară, puţin frecventată pe continent, era mult mai lucidă şi, efectiv, mai critică faţă de aceste exagerări (Max Eastman, *Artist in Uniform*, 1934; Allen Tate, *Reactionary Essays on Poetry and Ideas*, 1936 [A3]). De fapt, ideea de „revoluţie literară",

în sensul clasic, tradusă în *isme* (programe, manifeste, orientări estetico-literare) cu precădere în secolul 19, a dispărut. A observat-o foarte bine A. Thibaudet încă înainte de al doilea război mondial: „Astăzi, nu mai sunt revoluții literare, nu mai există decât scriitori (*littérateurs*) revoluționari; unii pentru care revoluția este la dreapta, alții pentru care revoluția este la stânga"[99].

Vulgata marxistă, prin excelență de „stânga", în oricare din formele sale, dominante mai ales în perioada războiului rece, se reduce, în cazul definiției literaturii, la câteva teze foarte simple. Ele devin simpliste până la caricatură prin propagandă și oficializare. Schema este următoarea: 1. Literatura are un „caracter de clasă"; 2. „Conceptul dominant despre literatură este conceptul clasei dominante"; 3. Literatura este o „practică socială"; ea este definită ca un fenomen de „producție" sau „practică creatoare", proces în principiu deschis; 4. Ea se confundă cu „revoluția permanentă", cu antagonismul dintre „nou" și „vechi", dintre forțele „revoluționare" și „conservatoare"; 5. „Diviziunea de clasă a literaturii" (*Klassenspaltung der Literatur*) sub „etichete stilistice"[100] (clasicism, baroc etc.) se produce atât pe plan național, cât și internațional. În acest caz, confruntarea se identifică cu lupta de „eliberare națională", împotriva „imperialismului" etc. „Concepția socialistă a literaturii este utilă oriunde în lume literatura este legată de luptă". În esență, „marxismul crede în puterea literaturii de a ajuta ca lumea să se schimbe"[101]. Dar de ce neapărat doar pe cale „revoluționară"?

În toate aceste împrejurări – expresie tipică ideologiei totalitare – partidul și Statul decid care este poziția, tactica și strategia „corectă". G. Lukács merge și mai departe când afirmă că originalitatea operei literare derivă chiar din „poziția corectă (*richtige Stellungsnahme*) față de unele probleme ale timpului"[A4]. Expresia – de o perfectă ambiguitate și deschisă oricărei manipulări – face o mare carieră. Ea debarcă și pe solul american și devine, în ultimele decenii, celebra formulă *political corectness*. Criteriul ideologic suprem, în materie de feminism[102], sexism, rasism, multiculturalism etc. Logica dogmatică este fundamental aceeași.

7. În 1834, Victor Hugo publică două volume de *Littérature et philosophie mêlées*. Un „amestec" de articole, studii, *pensées*, jurnale intime, texte în esență „literare" și de „filozofie", idei și reflexii de ordin general, asupra unei game întinse de probleme și artă, civilizație, istorie, politică. Procedeul reapare, în mod inevitabil, și în secolul următor. Linia

de demarcație nu este limpede și, de fapt, nici nu poate fi trasată cu fermitate. Încă din antichitate ceea ce înțelegem prin „filozofie" – o reflexie asupra esenței și existenței umane, sub toate aspectele – a fost exprimată (și) prin mijloace privite azi ca tipic „literare": mituri, simboluri, metafore, dialoguri etc.

O evidență recunoscută și în epoca actuală. Literatura comunică un „mesaj spiritual". Mai mult: ea este, uneori, „mijlocul exemplar de a comunica o teologie, o metafizică și chiar o soteriologie" (M. Eliade[103]). Ni se amintește, cu punct de plecare în inițiativa și terminologia precursoare a lui V. Hugo, reactualiazat, că „literatura este considerată ca un indiciu, mărturie, ilustrare a unor teze filozofice"[104], Se pune și întrebarea: *A quoi pense la littérature?,* cu o triplă concluzie. Filozofia se implică în literatură sub formă de: 1. citat, referință; 2. ea structurează profilul unui personaj, sensul și modul unei narațiuni; 3. ca suport al unui mesaj speculativ. Se poate deci vorbi de o „filosofie fără filozofi" și de prezența „ideilor în domeniul literelor", cu rol predominant critic[105]. Concluzie general acceptată, la antipodul tuturor estetismelor și formalismelor epocii. Și ele nu sunt – cum am văzut – chiar puține.

Ceea ce nu înseamnă că, dincolo de astfel de truisme, nu apar și obstacole și neclarități, respectiv confuzii și ambiguități. Mai întâi, este evident că filozofia „nu epuizează realitatea complexă a textului literar"[106]. Ambele domenii au de altfel tendința de a se dilata și pulveriza într-o multitudine de soluții și definiții particulare. „Filozofia" devine un cuvânt interpretabil, polisemantic, până la limita maximă a aproximației. Sensurile și definițiile personale abundă. Chiar și marile școli filozofice ale epocii sunt supuse, adesea, unei hermeneutici abuzive. Din care cauză, multe referințe „filozofice" devin în materie de literatură fie foarte labile, fie eclectice, aproape un adevărat galimatias filozofic. Poate fi amintită în acest domeniu o lucrare colectivă, *Théorie littéraire* (PUF, 1989), derutantă, adesea confuză. Dacă ne-am orienta doar după astfel de referințe, s-ar putea afirma cu certitudine că există o foarte slabă legătură sistematică între filozofia epocii și definiția literaturii. Câteva interferențe și orientări fundamentale pot fi totuși bine identificate.

Evident, literatura – asemenea oricărei activități spirituale – are în mod necesar un punct de plecare fundamental ontologic. Literatura exprimă o „ființă" proprie: adevărată, absolută, statică. Ea nu *este* și nu poate fi decât într-un anume mod, și nu altfel. Dificultatea (enormă) începe

atunci când încercăm să definim această „esență". Soluțiile, și deci definițiile, nu pot fi decât diferite. De unde concluzia că nu există decât o „multiplă, variabilă ontologie a operei literare"[107]. Câte metafizici, atâtea definiții filozofice ale literaturii.

Ontologic este și procesul de cunoaștere. Dar nu în sensul tradițional sau pozitivist-verificabil (stil secolul 19: istoric, sociologic, științific mai ales etc.) Cea mai radicală accepție poate fi întâlnită, după toate indiciile în sfera lui *new criticism* american: literatură ca formă esențială de cunoaștere, completă, directă, concretă și adevărată. Allen Tate profesează o astfel de „cunoaștere ontologică" echivalentă cu o experiență fundamentală: „Literatura este cunoașterea completă a experienței umane și prin cunoaștere înțeleg unica și pe deplin constituita (*formed*) înțelegere a lumii, de care omul singur este capabil". Un act de cunoaștere inedit, profund și integral[108]. Termenul de „cunoaștere" (*knowledge*) nu mai are, în această accepție, sensul cunoscut, „european", „kantian" etc. El implică o experiență esențială și decisivă de viață, la limita „revelației" (laice). Îl folosesc și alți critici americani[109].

Pe continent, frecvența este mare, în sens predominant clasic, obiectiv (*erkennen*), uneori și intuitiv (poezia „mijloc de cunoaștere"). Mai aproape de *new criticism* pare a fi Nathalie Sarraute (1956). Ea atribuie literaturii o satisfacție esențială, pe care singură poate să ne-o dea: „O cunoaștere mai profundă, mai complexă, mai lucidă, mai obiectivă (*juste*), pe care oamenii o pot avea numai prin ei înșiși, despre ceea ce sunt, care le este condiția și viața lor"[110]. Analog – omolog în orice caz – este și un alt termen anglo-saxon: *experience*. Și el este des folosit: o experiență umană integrală, centrală, imediată, decisivă. O experiență concretă, *trăită*. Existențialismul a popularizat (și vulgarizat) și acest gen de „trăire" pe care literatura doar a transcris-o. De preferință, cât mai brut și neelaborat posibil.

Literaturizarea și chiar parazitarea terminologiei filozofice are și alte aspecte. Se preconizează, în esență, o răsturnare radicală a perspectivei: „Literatura în serviciul ființei mai curând decât ființa în serviciul literaturii" [A5]. Iar „experiențele ființei" se vor, în primul rând, „înțelese", „interpretate", „explicate", asimilate și integrate, în totalitatea lor, vieții și societății. Ar fi, de altfel, și subiectul sau tema literară fundamentală: „întreaga experiență umană" (J. Culler)[111]. O reflexie despre structura de bază a vieții umane. Literatura o „înțelege", iar noi o

„înțelegem" citind această literatură. Literatura și hermeneutica primește, în felul acesta, un foarte important rol existențial, de ordin pragmatic. El implică o intervenție directă și hotărâtoare în comportamentul moral (în terminologie anglo-saxonă: *moral behaviour*), care „absoarbe"[A6], sau chiar „înghite" literatura. În felul acesta, ea este un „echipament" sau „utilaj pentru viață" (K. Burke: *Literature as Equipament for Living*[112]). Sintetizăm doar câteva formule de acest gen: literatura este un mijloc de a înțelege cele mai profunde schimbări ale spiritului uman: singurul avantaj al marilor opere literare este că ele ne ajută să devenim, să creștem, să ne dezvoltăm (în ordinea morală și intelectuală). Răspândită este și expresia *criticism of life*[113], O atitudine distanțată, analitică, dilematică și pragmatică în același timp. Formula este, în esență, optimistă: „viața" trebuie și poate fi schimbată, ameliorată...

Sub influență freudistă, „transformarea" pe care literatura o determină produce, mai ales, „plăcere". Ea se explică prin faptul că dorințele, impulsurile și spaimele primitive capătă o „semnificație și coerență". Aceasta ar fi varianta anglo-saxonă, pudică și spiritualizată a explicației psihanalitice[114]. Pe continent, în speță în Franța, *Le plaisir du texte* (R. Barthes, 1973) este echivalat în termeni mult mai brutali, cu o banală *jouissance*, cu o *pratique corporelle*. Reacție, tot pragmatică într-un fel, dar de o calitate mult mai joasă. Afectarea, exbiționismul și snobismul inconforfismului nu sunt nici ele excluse (*Fragments d'un discours amoureux, 1977*). Pe un plan pur psihologic și mai ales fiziologic teza se poate susține. Doar că literatura devine, în acest caz, un banal „obiect de plăcere", de folosire curentă. Ea nu mai are nici o „autonomie" sau „specificitate". Principii pentru care s-au „bătut" numeroși scriitori și teoreticieni ai literaturii în secolele 19 și 20.

S-ar putea ca singura contribuție „filozofică" într-adevăr serioasă la definiția literaturii să fie adusă doar de semiologie și, în genere, în a doua jumătate a secolului, de pozitivismul logic. Teoria „semnului iconic" (Charles M. Morris) aplicată la „literatură" recunoaște doar că ea „reprezintă", „denumește", și nu denotează. În cazul său, *designatum* este imaginar, în timp ce *denotatum* este real, un obiect, o situație, o relație existentă etc. Un text reprezentativ al acestei orientări este *Literature as Knowledge* (1941) de Allen Tate[115], Și mai stricte, terminologic și lexicografic vorbind, sunt întrebările „logice" de tipul: ce „experiențe" precise, bine definite, acoperă cuvântul „literatură"? Ce proprietăți au

textele literare şi, mai ales, în ce împrejurări folosirea acestui cuvânt este adecvată? (John M. Ellis)[116]. Şi, în definitiv, prin ce metode se verifică valabilitatea unei definiţii în general? Se propune: acordul cu faptele, coerenţă teoretică, un consens critic etc.[117]. Există însă şi riscul contrar: transformarea literaturii într-o propoziţie, într-un fenomen (*statement*) pur „logic", dintr-un exces de clarificare conceptuală şi analitică. Pare totuşi semnificativ că L. Wittgenstein, campion al propoziţiilor strict logice, preferă forma, foarte tradiţională, a aforismului, din motive declarat... etico-estetice[118]. Un acord general pare să se realizeze în jurul a două constatări obiective: a. categoriile „filozofie" şi „literatură" nu pot fi bine delimitate; b. între filozofie şi literatură există similitudini şi diferenţe[119]. Cu un aparat critic dezvoltat se revine, de fapt, la vechi şi destul de curente concluzii...

8. Şi mai tradiţională este *definiţia culturală* a literaturii, evocată şi anterior într-un alt context[120]. Se reaminteşte, foarte oportun, că literatura este, în mod esenţial, un fenomen cultural. Ea a jucat permanent un rol eminamente cultural până în faza modernă, radical estetizantă, a evoluţiei sale. Dar nici în secolul actual conţinutul şi sensul cultural al literaturii nu sunt şi nici nu pot fi ignorate şi cu atât mai puţin minimalizate. De unde, din nou, frecvente definiţii de tip „lexicografic", gen: literatura este „fenomen cultural" şi un „obiect cultural" (numeroase referinţe anglo-saxone: *cultural phenomenon*), parte a „contextului" (*environement*) cultural[121] etc. Truism sau nu, el este reluat de mai toţi cei ce studiază conţinutul şi structura conceptului de „literatură" (de ex. I. Lotman)[122]. Istoria unei idei literare echivalează cu studiul unor astfel de „poncife" tradiţionale incontestabile.

Deci, încă o dată, literatura este, în primul rând, ceea ce „se învaţă", un produs originar, prin excelenţă didactic. Are un „scop educaţional", „şcolar", care transmite – în mod esenţial – cunoştinţe (*knowledge, literary knowledge*). „Literatura este citită şi receptată" (*consumed*), „literatura ca mărturie scrisă (*testimonial act*) ce transmite cunoştinţe"[123] sunt definiţii dintre cele mai răspândite (numeroase referinţe). Faptul că astfel de teze reapar şi în plină perioadă formalistă, alături sau chiar împotriva modelelor literare, dovedeşte rezistenţa acestei infrastructuri culturale. Ea face parte – şi chiar defineşte în bună măsură – ceea ce se numeşte, în cultură, „tradiţia europeană".

Definiția literaturii, în această perspectivă – tradițională, conservatoare, foarte răspândită –, nu poate fi decât „didactică": „Orice text demn de a fi învățat de studenți, de către profesorii de literatură"[124]. Problema este dezbătută pe larg în colocvii (*L'enseignement de la littérature*, 22-23 juillet 1969), culegeri de studii și anchete (*Insegnare la letteratura*, 1979), unde se ajunge la concluzia: „Literatura este ceea ce se învață, *un point, c'est tout"* (R. Barthes[125]). Constatarea devine un adevărat clișeu: literatura este ceea ce se învață sub acest nume. O convenție didactică, un program de studii, un *curriculum* etc. Reapare, bineînțeles, și interpretarea ideologică: de la accepția plat-marxistă, literatura ca expresie a „aparatului ideologic de stat", a „maselor privilegiate", la „învățământul privilegiat al literaturii, în detrimentul tuturor altor tipuri de discursuri"[126]. Bineînțeles, sensul este devalorizator, minimalizant. Ceea ce nu poate însă anula realitatea acestui fenomen obiectiv.

Cultura condiționează, determină inevitabil, fixează și transmite definiția literaturii. Ea devine tradițională. Iar sensul și termenii săi tradiționali sunt mult mai hotărâtori și influenți decât orice evaluare literară individuală. Pentru bunul motiv că orice conservare și transmitere culturală, în forme instituționalizate, se transformă în judecăți critice, norme și canoane literare. Iar ele sunt, prin definiție, absolute, dogmatice, supra-istorice, supra-regionale. Doar această formă de cultură, bine organizată și disciplinată, decide ce merită să fie fixat în scris, ce trebuie scris, să devină „text". Sunt exigențe ce au o enormă forță de constrângere. Selecția, valorizarea și ierarhizarea literară devin, în acest caz, „obligatorii". Recunoaștem existența literaturii doar în interiorul unei tradiții, bine instituționalizate sub toate formele. În acest punct, istoria culturii, practica pedagogică și concluziile hermeneuticii se confirmă reciproc[127]. În felul acesta, aparține literaturii, în primul rând, orice text demn de a fi învățat. El devine „canonic", superior, are o valoare durabilă și universală, prin însuși acest fapt: eminamente „pedagogic". Toate fenomenele de „receptare", „intertextualism", „palimpsest", „literatură de gradul doi", „literatură cu literatură" – atât de bine evidențiate de reflexia literară a celei de a doua jumătăți a secolului – n-au nici ele o altă explicație fundamentală. Importanța enormă a culturii literare continuă și reconfirmă, din plin, definiția culturală tradițională a literaturii.

9. Tenacitatea acestei accepții este și mai evidentă când formulăm, fie și foarte rezumativ, *definiția estetică* a literaturii pe întregul parcurs al secolului 20. Ea se menține, cu mare vitalitate, împotriva tuturor asalturilor extraestetice, care – cum am văzut – nu sunt deloc puține și nici lipsite de eficiență și influență. Restrângerea spre estetic are adesea un caracter profund defensiv și profilactic. Redusă la ultima expresie, definiția sună cum nu se poate mai „clasic": „arta de a scrie în general", „literatură frumoasă", „preocupări estetice", „efect artistic" etc. Este evident că literatura, văzută astfel, este un „fenomen estetic", „artefect", „artă". R. Wellek (în repetate intervenții[128]) apără, între alții, acest punct de vedere extrem de răspândit (dicționare, manuale, critica universitară, G. Lanson, de pildă, etc.). Referințele, din nou, abundente, sunt practic inutile. Continuă și vechea teză, conform căreia poezia este cea mai „literară", regină a literaturii, o literatură la modul ideal, absolut. Ceea ce duce la asimilarea celor două noțiuni (*literarisch/dichterisch definiert*, într-o formulă germană[129]) și apoi la transferul „teoriei literaturii" spre „poetică".

Definiția estetică este importantă, mai întâi, prin faptul, elementar dar hotărâtor, că pune și rezolvă în mod implicit sau explicit două probleme esențiale: a specificului literar și deci a limitelor dintre literar și nonliterar. Se ajunge, mai ales în a doua jumătate a secolului, la o disociere mult mai precisă între ce este și ce nu este *literar* și *literatură*. Continuă, bineînțeles, descrierile clasice literatură/știință, literatură-documentare sau informație/literatură-artă, pentru a nu mai vorbi de literatură/poezie, de care ne-am ocupat în volumul anterior.

Ce distinge literatura de nonliteratură? Ce este *la littérature et le reste* (J. Breton, 1978)? Preocuparea devine insistentă, dar, în ultimă analiză, rezultatul este inconcludent: *toate* definițiile specifiste, trecute anterior în revistă, afirmate în secolele 19 și 20, sunt, de fapt, definiții estetice ale literaturii. Din acest punct de vedere – după cum vom vedea mai jos – trebuie să optăm, cu riscul de a deveni, într-un fel sau altul, „facultativi" sau „arbitrari". Ceea ce nu înseamnă că *La notion de littérature*[130] nu trebuie clarificată, că un „set de proprietăți" și „caracteristici" nu urmează să fie identificat. Chiar dacă, până la urmă, nici unul nu se dovedește strict necesar și deci foarte riguros. Trebuie, în același timp, bine disociată *definiția* de *descrierea* literaturii. Operații cu regim logic net deosebit[131].

Specificitatea estetică a literaturii impune câteva condiții și restricții esențiale. Ele au fost anticipate, dar abia în această perioadă se ajunge la o deplină clarificare conceptuală și exigență teoretică. Nu poate fi vorba decât de o „adevărată" și „autentică" literatură, „propriu-zisă", în „sensul propriu", „în sine" (în variante franco-engleze: *vraie littérature, au sens propre, literature itself, true sense, literature proper, as such* și alte formule foarte asemănătoare și restrictive de acest gen). Acest radicalism cunoaște adversari și partizani la fel de convinși. După unii, „literatura frumoasă" ar constitui doar „sensul îngust" al ideii de literatură[132]. Sfera sa este, de fapt, mult mai mare. Ceea ce, în sensul extensiv al literaturii, este adevărat. Dar, în sens intensiv, se ajunge la o exagerare la polul opus. Și atunci apar alte formule de tipul: „literatură cu un *grand L*", *littérature littéraire* (pleonasm doar aparent) sau *ultraliteratură*[133]. Aceasta ar fi cea mai pură și specifică formă de literatură, realizată după unii doar de Sade, Rimbaud și alții câțiva. I se opune, prin definiție, *paraliteratura, subliteratura, literatura de masă*, literatura marginală de toate genurile, trecute anterior în revistă.

Specificul literar primește, în secolul 20, mai multe definiții tehnice. Le-am menționat și analizat pe larg, la timpul lor[134]. S-au propus diferite soluții formaliste, fenomenologice, structuraliste. Ele au în vedere legile imanente, organizarea autonomă, construcția sau structura stratificată a operei literare și alte note specifice „textului însuși". Dintre toate, cea mai mare carieră a făcut și face în continuare, cum se știe, *literaritatea*: calitatea esențială ce garantează și realizează existența operei literare. Se insistă foarte mult asupra faptului că ea este o convenție istorică, termenii definiției sale fiind variabili în timp și spațiu. Literatura nu diferă, intrinsec, de alte forme de comunicare culturală decât prin această notă caracteristică. Ea este în același timp extrem de restrictivă, esențialistă, chiar ontologică, dar și extrem de receptivă. De unde, probabil, și definiția cea mai radicală și totodată mai elastică a literaturii: „Abilitatea de a reprezenta toate celelalte sisteme (de comunicare), toate formele realității"[135].

Nu s-a subliniat îndeajuns cât de persistente, de general răspândite, sunt o serie de definiții și noțiuni clasice, care exprimă, și în secolul actual, această situație. Soluțiile sunt de fapt topice, invariante. Toate pleacă de la definiția relației literatură-realitate. De la modul cum aceasta din urmă este evocată, reprezentată, interpretată și tradusă în termeni

conceptuali etc. Zeci de texte, studii, definiții repetă doar o veche constatare: literatura este operă de *imaginație*. Nimic „nou". Este o „creație". O construcție verbală, creatoare sau imaginativă. Literatura este o structură imaginară, coerentă, a experienței umane. O întâlnim la mari critici, în dicționare literare[136] etc. Şi mai curentă, de acelaşi mare prestigiu, este şi noțiunea (în esență sinonimă) de *ficțiune*. Este, de fapt, una dintre definițiile cele mai clasice ale literaturii. Cap de serie: Aristotel. Echivalentele curente: creație, iluzie, viziune, metaforă, simbol etc. Se pleacă de la o convenție unanim acceptată: literatura este o ficțiune, o „aparență" (*Schein*). Ea nu are un corespondent direct, obiectiv, identic şi imediat verificabil, în realitatea imediată. Lucrări de pură compilație, într-un limbaj pretențios, alambicat, inutil tehnicist, nu fac decât să repete acest vast şi vechi loc comun[137].

Ceea ce nu înseamnă că trebuie renunțat la acest criteriu. Şi, de fapt, teoria literară a epocii nici nu renunță. La fel de curentă şi disocierea: *ficțional/nonficțional*, echivalentă cu *literar/nonliterar*[138]. Iar „ficțional" are sensul de transcriere sau retranscriere a realității. Însă numai în sens *mimetic*, am spune „aristotelic", „în marginile verosimilului şi ale necesarului" (*Poetica*, IX, 1451). Ale adevărului credibil, care încadrează faptul particular imaginar într-o formă acceptabilă de ficțiune, deci universal-valabilă, şi la limită „exemplară". Realismul nu mai are sensul de transcriere, de descriere fidelă, ci doar de „ficțiune", de „joc" sau „reprezentare", de o expresivitate sugestivă, de ordin imaginar, ce poate fi acceptată (în acest plan) ca posibilă. Din care cauză, este greu să se mai susțină că apariția ideii de *literatură* include istoria literaturii ca *mimesis*, cum – uneori – se afirmă[139]. Totul, în literatură, este o problemă de „credibilitate" (W. Iser: *literature is make-believe*[140]), de acceptare a unei „minciuni" (*falsehood*), care are calitatea de a ne transpune într-un univers imaginar „autonom". „Literatura interpretează o realitate ce există în afara spiritului uman" (R. Wellek)[141]. Este doar una dintre definițiile moderne ale ideii de „verosimil".

Epoca dă totuşi dovadă de luciditate. În definitiv, este vorba de o mare evidență: precum nu orice literatură este, prin definiție, realistă (cum susțin dogmatici marxişti), tot astfel nu orice ficțiune este, implicit, şi „literară" şi invers. Şi această observație este destul de curentă. Orice scriere pornografică[142] sau roman polițist de duzină este, incontestabil, o „ficțiune". Ceea ce nu înseamnă că acest gen de ficțiune este implicit şi

„literatură" (înțelege: „artistică", animată de o „intenție estetică" etc.). Ne reîntoarcem, în felul acesta, în plină epocă de aparente disocieri terminologice și inovații teoretice, la alte două noțiuni foarte „clasice". Ele sunt, vrând-nevrând, inevitabile.

Se admite, în mod cvasi-general, cel puțin în zona „tradițională" a teoriei literare moderne, că literatura este formată dintr-un grup, corp, sumă etc. de scrieri cu anumite „calități estetice". Aceste „calități" conferă literaturii o „valoare". Ele formează criteriul suprem de evaluare a scrierilor ce aspiră la titlul de „literatură". Sunt calitățile inerente, valabile „în sine", „intrinsece", „pentru ele însele"[143]. Lista lor variază, dar principiul este de reținut: disocierea literar/nonliterar, bun/rău în literatură depinde, în primul rând, de recunoașterea sau nu a acestei valori. Definiția sa este rezultatul unui proces, în același timp intrinsec și istoric. Deci o convenție, care impune un preconcept, o noțiune – esențială – asupra căreia vom reveni mai jos. Semnalăm, deocamdată, doar persistența încă a unei noțiuni foarte clasice, dar utile și permanent funcționale.

Recunoaștem valoarea unui text (literar) în măsura în care produce o emoție specială, „specifică", denumită în mod curent, „plăcere literară". Concepția trece drept tipic „romantică". O regăsim, totuși, și la o categorie mai largă de critici tradiționali (G. Lanson) sau moderni, la eseiști și critici de formații diverse. Literaturii, actului literar, i se recunoaște un conținut emoțional, subiectiv, sensibil, afectiv – expresii aproximativ sinonime, toate larg răspândite. Despre „plăcerea lecturii" (*delight, enjoyement*) aproape că nu mai sunt necesare referințele, într-atât de curentă este și această constatare[144]. Ea apare în diferite contexte: psihanalitice, formaliste sau tradițional-estetizante: „plăcere gratuită", o „emoție pură", „dezinteresantă". Criterii, în ultimul analiză, pur subiective, irațională, la polul opus al emoției masificate, colective. Ecourile „artei pentru artă" din secolul trecut nu se sting, cum observăm, cu uşurință.

10. Moda lingvistică, adesea excesivă, mai ales în a doua jumătate a secolului, contaminează în mod inevitabil și accepțiile literaturii. *Definiția lingvistică* a literaturii tinde chiar să se impună ca exemplară, fundamentală, în orice caz obsesivă. Definiția literaturii pare să nu se clarifice și să nu progreseze decât în măsura în care se modifică sau progresează definiția limbajului însuși. I-am urmărit anterior evoluția[145]. Transferul noțiunilor de bază asupra accepției literaturii oscilează între

adevăruri fundamentale, simple truisme şi un foarte insistent radicalism reducţionist. Este o temă asupra căreia vom reveni.

Întreg acest proces analitic şi terminologic se produce, în primul rând, printr-o identificare continuă (simplificatoare în esenţă), între literatură şi limbaj. Este absolut evident că limbajul este condiţia de bază, modul de existenţă al literaturii. Literatura este un „produs", „o formă specializată a limbajului", o „ordine a cuvintelor", un „act de vorbire"[146]. De ce ar mai fi atunci nevoie de un termen special: *literatura*, care are o altă etimologie?

Motivul este foarte simplu: după ce se elimină, se ignoră, se pun între paranteze etc. toate definiţiile posibile: istorice, sociale, ideologice, filozofice, culturale, estetice ale literaturii se ajunge, în cele din urmă, la o definiţie ireductibilă: etimologică. Literatura este prin definiţie scrisă cu *litere*. Acest literalism latinizant s-a impus în toate limbile europene, cu excepţia celor slave şi celei maghiare. Îl adoptăm şi noi prin simplă – dar esenţială – tradiţie lingvistică şi culturală. Nu putem ignora, în nici o ipoteză, suportul material al literaturii, care este „litera scrisă". De fapt, *scrierea* este (aparent) definiţia cea mai „simplistă", dar şi ea mai corectă a literaturii. Dacă literatura este totdeauna scrisă, totalitatea scrierilor (zeci de referinţe, trecute anterior în revistă) reprezintă o teză ce nu mai poate fi pusă în discuţie. Şi totuşi ea a şi fost contestată, tacit sau explicit, încă din secolul 19, când a apărut expresia *literatură orală*. Problema va fi reluată, pe larg, în capitolul următor. Deci literatura este totalitatea expresiilor scrise şi orale, caracterizate printr-o serie de note specifice.

Când noţiunea de *text* începe să înlocuiască, în mod frecvent, în secolul 20, pe cea de limbaj sau expresie (*utterance*, *Äusserung*), definiţia se modernizează în sens lingvistic, dar nu neapărat şi substanţial. Literatura devine totalitatea textelor scrise şi orale. De fapt, o problemă de sinonimie. Ea se complică prin aceeaşi presiune a lingvisticii moderne – când literatura ca limbaj este asimilată unui act de *comunicare* –, prin consideraţii şi opinii adesea divergente[147]. În definitiv, limbajul economic, al publicităţii, este nu mai puţin o formă de comunicare. Intervin unele distincţii necesare: spre deosebire de comunicările de tip practic, în cazul literaturii emitentul şi destinatarul pot să aparţină şi unor epoci foarte diferite. „Comunicăm", de pildă, şi fără nici o dificultate, prin lectură, cu clasicii greco-latini. În plus, comunicarea literară funcţionează în baza unor reguli proprii. Principiul de bază ar fi: cu cât mai multe abateri de la

limbajul uzual, cu atât mai multă „informație" estetică. Se observă imediat că termenul modern de „informație" îl înlocuiește, de fapt, pe cel clasic de „emoție" sau „plăcere literară". Modernizarea este, în esență, nu substanțială, ci doar terminologică.

Fenomenul se observă pe scară largă prin introducerea în definiția literaturii a unui întreg vocabular și aparat lingvistic. Funcționează, am spune, un adevărat „darwinism" al terminologiei literare. Acesta face ca termenii „tari", mai bine adaptați contextului actual, să elimine termenii „slabi" (depășiți, demodați etc.). Este ceea ce s-a întâmplat, privind de sus, și cu termenul de *sistem*, considerat mult mai pertinent decât cel anterior, de *structură*. Concepută ca organizată pe „straturi", ea reprezintă o noțiune-cheie în fenomenologia literară, anterioară. El apare, de altfel, încă la formaliștii ruși (I. Tânianov, 1927)[148]. Apoi se generalizează (de ex. Claudio Guillén, *Literature as System*, 1971) și chiar se diversifică într-o *PolysystemTheory* (I. Even-Zohar, 1979), cu o mare rază de acțiune. Un amplu inventar relativ recent (1992) ne introduce într-o adevărată junglă „sistematică". Ni se prezintă, după toate indiciile, chiar un nou capitol, foarte distinct, al teoriei literare moderne[149].

Succesul enorm al semiologiei contaminează și el, bineînțeles, și definiția literaturii. Ea devine „un limbaj, adică un sistem de semne"[150]. O formulă curentă, aproape banalizată, propagată mai ales de „noua critică". Tendința generală nu favorizează, în nici un caz, specificitatea *semnului* literar-lingvistic. Din perspectivă formalistă, se vorbește de relația dintre semnele seriei literare și ale altor serii, în speță socio-culturale. Semn ce semnifică, în acest caz, doar caracterul specific al situației socio-culturale a unei epoci. Sau, într-o altă formulă, un complex semantic ce face parte dintr-un concept mai larg, cu denotație culturală. Definiția specifică a literaturii nu câștigă nici prin înțelegerea sa ca sistem semiotic informativ și comunicativ. Din semiologia americană, dintr-o fază anterioară, vin, în sfârșit, și considerațiile despre statutul *iconic* al literaturii. Sunt reținute, totuși, câteva note aproximativ distinctive. Literatura ar fi ansamblul cel mai coerent și mai bogat de semne"[151]. Definiție destul de aproximativ-ambiguă. „Mai bine înțeleasă (am spune, *n.n.*) este literatura ca sistem secund (*second-order*) de semne, bazate pe limbajul verbal, considerat ca sistem prim de semne"[152]. Ce înseamnă, în acest caz, „sistem prim" de semne este limpede. Mai complicată este situația „sistemului secund".

Definiția sa predominantă este de ordin semantic. Tendința este de a defini literatura în termeni de sens (*terms of meaning*)[153]. Literatura se compune din texte ce au o anume semnificație. Totalitatea lor, literatura în ansamblul său, constituie cea mai mare unitate semnificativă scrisă. Când jargonul marxizant își face apariția, se va vorbi și de o „practică semnificantă" denumită „literatură". Nodul problemei stă însă în caracterul complex al acestor „semnificații". În esență, ele sunt de două tipuri: explicite (*express meaning*) sau convenționale, general acceptate și implicite, deci interpretabile. În acest cadru se înscrie și activitatea literară, „un discurs în care cea mai importantă parte a semnificației sale este implicită"[154]. Ceea ce echivalează cu asimilarea literaturii unui ansamblu de texte cu multiple semnificații, polisemantic, „ipotetic" și „nesigur" ca înțeles (R. Wellek, N. Frye, Paul de Man etc.) și deci necesar să fie „explicat", interpretabil. Literatura este, în această perspectivă, o construcție lingvistică prin excelență polisemantică. Limbajului-obiect i se adaugă, în felul acesta, un meta-limbaj (termenul va face o mare carieră)[155], de interpretat în sens larg: limbaj (critic, interpretabil, speculativ, simbolizant etc.) despre limbajul „obiectiv" al literaturii. Întrebarea ce revine – nu o dată – este dacă „semnificațiile multiple" sunt suficiente, ele singure, pentru a defini literatura. Rezistențele la această soluție sunt considerabile și explicabile.

Tenacitatea noțiunilor din sfera estetică se dovedește, o dată mai mult, evidentă. Asistăm, în esență, la reafirmarea și radicalizarea criteriului estetic, transferat asupra limbajului. Limbajul „literar" nu este decât specializarea extremă a esteticului literar. Ceea ce P. Valéry (1937) înțelegea prin literatură ca o „extensiune și folosirea unor anumite proprietăți ale limbajului"[156], devine – în poetica modernă – „utilizarea specială a limbajului", „artă verbală", „artă a cuvântului", „operă estetică de expresie verbală", scrisă sau orală (O. Walzel: *Wortkunstwerk,* 1926; W. Kayser, *Sprachliche Kunstwerk,* 1948). Dicționarele, mai ales, consacră această definiție. Am întâlnit-o, cu foarte mici variații, în cel puțin șase dicționare și enciclopedii spaniole (le reamintim doar pentru a introduce și un mic element de varietate în sistemul de referințe). De exemplu: „înțelegem prin literatură arta care realizează ori manifestă, în mod esențial sau accidental, frumusețea prin intermediul limbii"[157]. Exprimarea „frumosului" prin mijloace lingvistice devine o definiție stereotipă.

Consacrate, în formulări dintre cele mai curente, sunt şi notele specifice ale acestui limbaj literar, considerat particular (*own language*), „personal" (ne reamintim de „deformalizarea limbajului" a şcolii formaliste), „emoţional", „polivalent" etc. Revin, în mod inevitabil, şi alte vechi noţiuni precum „imagine", „simbol", „metaforă" şi chiar „ideogramă", la E. Pound. Limbajul literar produce, la lectură, „plăcere". De unde – între multe altele – şi o definiţie corespunzătoare: „Literatura este organizarea cuvintelor pentru a ne produce plăcere" (încă o formulă de tip „enciclopedic"[158]).

În această accepţie, „literatură este înţeleasă, în sensul său larg şi critic, drept expresie verbală (*utterance*) de înaltă calitate de orice gen" (I. A. Richards)[159]. Ce înseamnă însă, în mod precis, „înaltă calitate" se poate doar deduce. Noţiunea, prin definiţie ambiguă, trimite la întreaga polisemie a limbajului literaturii. De altfel, în această zonă, se acumulează şi cele mai multe note recunoscute ca specifice: „aluzia", „ironia", „paradoxul" (de ex. W.K.Wimsatt: *The Verbal Icon* 1954). În general, „densitatea semantică"[160], un joc întreg de asociaţii şi conotaţii, o polivalenţă deschisă. Disocierea radicală de referentul empiric, de un corespondent specific în realitatea imediată, este de asemenea intens subliniată.

Foarte caracteristică este şi traducerea, în noul limbaj lingvistic, a ideii tradiţionale (şi foarte solide) de „autonomie" a literaturii. În accepţia sa clasică se vorbeşte în continuare de „structura cuvintelor pentru ele însele", de „structură autonomă verbală". În această împrejurare, „avem literatură" (N. Frye)[161]. Formalismul lingvistic (R. Jakobson) traduce aceeaşi idee prin formula „mesaj centrat pe el însuşi"[162], reluată şi popularizată pe scară largă. Nu mai puţin autonomiste sunt şi definiţiile barthiene: „Esenţa literaturii nu este decât tehnica sa"[163] sau „procedeul" şi mecanismul „sistemului" limbajului său. Ne aflăm în spaţiul aceleiaşi idei şi atunci când (în spiritul şi terminologia lingvisticii pragmatice: J. L. Austin, *How to Do Things with Words*, 1961), definiţiile literaturii se împart în două clase: cele ce se centrează asupra textului în sine, împreună cu referinţa, adevărul şi sensul acestuia (definiţii *locuţionare*) şi cele ce se centrează asupra efectelor acestuia (definiţii *perlocuţionare*).

Concluzia este aceeaşi: „Literatura este autonomă", în sensul că are „propriul său set de convenţii, mult diferit de ale altui discurs"[164]. Cu o formulă de aceeaşi substanţă, nu mai puţin tradiţională, dar din afara

perspectivei lingvistice, „literatura însăşi există (când) devine o preocupare pentru propria sa esenţă" (M. Blanchot, 1955)[165]. Esenţa lingvistică a literaturii este, probabil, cel mai bine definită de E. Coşeriu, în *Tesis sobre el tema „linguaje y poesia"* (1968): „Realizarea tuturor posibilităţilor limbajului", „locul de desfăşurare a plenitudinii funcţionale a limbajului"[166]. Limbajul fiind potenţial creator, literatura nu face decât să-i intensifice şi să-i exploateze, la maximum, toate virtualităţile.

11. O primă concluzie importantă poate fi scoasă din trecerea în revistă a definiţiilor analizate: contribuţia esenţială a secolului 20 constă, în acest domeniu, în faptul că putem observa cu claritate cum funcţionează *mecanismul definiţiei literaturii.* El are specificul său, niciodată studiat cu atenţie. Necesitatea de a defini literatura este dublă: a. fără claritate conceptuală nici o definiţie literară serioasă nu este posibilă; b. fără o definiţie bine documentată a literaturii nu se poate preciza nici care este obiectul teoriei literaturii, nici al istoriei sau „biografiei" ideii de literatură. Plutim, în permanenţă, doar în vag şi în „impresionism".

A doua concluzie decurge din fenomenul studiat anterior, pe larg, în volumul III al acestei lucrări: *Epoca reducţionismelor literare.* Traversăm o perioadă în care atât accepţiile specifice cât şi heteronomice ale literaturii tind să devină (şi adesea se proclamă ca atare) exclusiviste, prin formule unilaterale, radicale şi absolute. Tradiţia istorică a termenului de *literatură* este total ignorată, în favoarea unei singure noi accepţii privilegiate şi reducţioniste, afirmată cu toată energia şi convingerea. *Literaturii* i se atribuie, sub diferite motivaţii, în general „ştiinţifice", o unică (deşi variabilă) definiţie şi „explicaţie". Evident, o sărăcire considerabilă a noţiunii şi o schematizare, adesea, simplistă. În această direcţie lucrează o serie de cauze precise. Ele pot fi percepute, acum, la sfârşitul secolului, cu uşurinţă.

Se pune mai întâi întrebarea esenţială: cine decide, în esenţă, despre statutul şi definiţia literaturii? Intervin trei mari categorii de factori, pe care întreaga experienţă a secolului 20 îi pune în lumină cu deosebită claritate. Mai întâi, definiţiile literare sunt totdeauna contextuale. Cadrul lor cel mai larg este de ordin colectiv, în speţă socio-cultural. Întregul panlingvism şi pansociologism al literaturii (fenomenele de fapt se confundă) decurge dintr-o convenţie şi decizie colectivă, socială. Literatura este un „discurs social", un fenomen socio-lingvistic. „O serie de expresii lingvistice sunt folosite într-un anume mod de către o comunitate. Ele

sunt folosite ca literatură". Doar o problemă de „asentiment (*agreement*) al comunității"[167]. Constatarea revine în mod frecvent: „Acest fenomen social ce a fost denumit literatură"[168] etc. El instituie, în linii mari, în mod hotărâtor, accepțiile, convențiile, tendințele și ierarhiile literare dominante.

Dacă ieșim din cadrul marilor generalități și privim cu mai multă atenție (orientați și de studii specializate) reținem un al doilea nivel. El este scos în evidență prin observații istorice, empirice și statistice. În definitiv, decizia de a culege și transcrie tradițiile orale (și deci de a constitui și institui o literatură scrisă), este, în primul rând, o „inițiativă particulară": la vechii greci Pisistrate, la arabi Abu Ubaidah[169], În epoca modernă, decisive sunt minoritățile active, grupurile de presiune intelectuală, „cenaclurile", „coteriile" etc. Scriitorii, editorii, criticii, jurnaliștii literari, profesorii formează „opinia literară" la un moment dat și într-un anume cadru cultural. Grupările stângiste pariziene (*Tel Quel* etc.) oferă un exemplu foarte cunoscut. Doar o minoritate intelectuală decide, în fapt, ce este „literar" și „nonliterar". „Ceea ce numim 'literatură' este în jur de 1% din ce s-a scris. Eliminarea celor 99% a fost făcută de o minoritate conducătoare" (R. Escarpit)[170]. Termenul englez corespunzător este *ruling elite*. Ea decide, suveran, în toate problemele literare importante.

Există, în sfârșit, și un al treilea factor hotărâtor de decizie literară: criticul, liderul de opinie, specialistul literar, tehnocratul literaturii. El reprezintă *de facto* conștiința literară a unei epoci, respectiv a unui grup literar influent. Este vorba, mai ales, de „criticii de autoritate" dintr-o anume perioadă, care decid, triază, atrag atenția asupra unui autor, consacră sau elimină, în mod direct sau implicit, o parte din producția literară a unei epoci. Fenomenul, curent, are complexitatea sa, adesea bine disimulată. Se produce, în mod frecvent, un conflict între „intenții" și „interpretări". În ce măsură „intenția" autorului despre sensul operei sale coincide sau nu cu „interpretarea" criticului și cu „recepția" publicului? Și, în ultimă analiză, care este reacția cea mai justificată, valabilă? Într-un sens sau altul? Întrebarea este pusă adesea, dar ea rămâne teoretic și mai ales practic insolubilă. Intervine o convergență de factori, greu de disociat, un proces variabil multilateral (*many-sided*)[171], cu cauzalități și influențe diverse: reacțiile publicului, educația sa literară, presiunile vieții literare (critici, editori, autori). Un fir conducător există totuși și el a fost pus în evidență.

Toate aceste categorii operează, în mod esențial, cu *preconcepte (Voraussetzungen)*, cu definiții și scheme conceptuale prealabile, cu „prejudecăți" (în sensul cel mai neutru al cuvântului). Este elementul cel mai important și creator al definiției literare. „Descoperirea" – probabil cea mai importantă a componenței definiției literare – aparține hermeneuticii, îndeosebi germane, și ea datează, de fapt, în esență, încă din secolul trecut, din perioada lui Schleiermacher și Wolf. Preconceptul face discriminările necesare, delimitează domeniul de aplicație, orientează întreaga analiză într-un anume sens. El este intențional, selectiv și eminamente constructiv. Elaborează structuri, sisteme și ipoteze operative. Este un *a priori* teoretic, o *prise de position*, capabilă să organizeze structuri tipologice („tipuri ideale" în sensul Max Weber), care orientează și structurează o masă de informații, în speță literare. În felul acesta, toate aspectele literaturii capătă un sens, o ordine, o disciplină. Pot fi organizate și pot deveni inteligibile, primesc o „definiție" și un „nume".

Concluzia esențială este simplă și radicală: recunoaștem, definim, studiem etc. *literatura* în măsura în care stabilim, recunoaștem, definim un grup de texte că sunt „literatură", le considerăm ca „literatură", acceptăm o teorie ce decide *ce este* și *ce nu este* „literatură". În orice tip de definiție, în circulație, a literaturii, există, în mod strict necesar un preconcept despre literatură. El singur reduce la unitate eterogenitatea creațiilor pe care ne-am obișnuit să le considerăm *azi* ca „literare". O „idee" sau „teorie" despre literatură organizează, descrie și „recunoaște" ca literare totalitatea textelor singulare, aspectul imediat vizibil al fenomenului literar de pretutindeni. Ne-am mai întâlnit și anterior cu această constatare[172]. Sensul „îngust" sau „larg" al *literaturii* (respectiv „totalitatea scrierilor" și „totalitatea scrierilor frumoase") este stabilit în același mod. Ce „este" literatura *națională, universală, populară, de masă, subliteratura și paraliteratura* este decis, în esență, în mod similar. La baza lor stau, invariabil și inevitabil, o serie de preconcepte, apriorisme teoretico-literare, diferite *vues de l'esprit* etc. care impun o anume definiție particulară a literaturii.

Semnificativ pentru lipsa de perspectivă teoretico-istorică și de formație serioasă a „noii critici" este și faptul că astfel de adevăruri – care au indiscutabil tradiția lor – sunt prezentate ca adevărate „descoperiri": referințele la precursori lipsesc total. Nuanța de *trouvaille*, voit paradoxală, este foarte vizibilă mai ales la R. Barthes: „Despre

literatură spuneți că ea este literatură". Ceva analog și la T. Todorov[173]. În critica anglo-saxonă, aceeași idee circulă peste tot, în studii, enciclopedii, colocvii. Referințele sunt numeroase: „Opere considerate în mod curent ca literatură", „prin definiție literare", „am decis că un text este 'literatură'"[174] etc, etc. Prin reverberație și compilație, concluzia reapare și în critica din est[175]. Generalizarea și universalizarea ideilor literare constituie, de fapt, un fenomen tipic al epocii.

Implicațiile preconceptului literar sunt extrem de importante. El prezidează toate operațiile critice începând cu lectura. Numai lecturile preorientate sunt cu adevărat fecunde: „Nu citim bine decât într-un anume scop foarte personal" (P. Valéry)[176]. Orice intuiție sau emoție literară este clarificată de un concept. Este cazul de a ne reaminti chiar și de Kant: „Intuiția fără concept este oarbă, conceptul fără intuiție este gol". În felul acesta este posibilă lectura „literară" a oricărui text: istorie (Gibbon, de pildă), filozofie, eseuri de orice tip, oratoria scrisă etc. etc. Le considerăm și le citim, cel puțin implicit și intermitent, ca „literatură". Dar nu numai atât. Este frecventă și observația conform căreia orice evaluare, valorificare literară, are ca punct de plecare un criteriu de evaluare, o definiție prealabilă a valorii literare, un preconcept axiologic[177]. Poate fi convențional sau relativ, chiar contestabil, dar el rămâne nu mai puțin permanent, necesar și operațional. În aceeași situație relativ-ambiguă se află, în sfârșit, și toate listele de calități estetico-literare, începând cu „ficțiunea". I se contestă, uneori, calitatea definitorie, esențială a literaturii. Dar în locul său trebuie să operăm cu un alt postulat, despre o „proprietate (recunoscută) ca literară"[178]. Cine decide: cititorul, teoreticianul de prestigiu, tradiția literară etc., este de mult mai mică importanță. Obligatorie, fundamentală, rămâne doar definiția adoptată.

O altă concluzie a epocii, în domeniul preconceptelor, privește formația, „geneza" lor tradițional-culturală. Ele sunt produsul direct, în primul rând, al unei tradiții culturale, în speță lexicografice, teoretice și critice. Orice preconcept are o geneză și o evoluție istorică. Definițiile literare sunt „fixate" printr-o tradiție „lexicografică", perpetuată prin dicționare, enciclopedii, manuale de mare prestigiu și răspândire. Când sunt argumentate și analizate sistematic, se vede limpede că ele sunt produsul unei „teorii" sau „școli critice", cu tradițiile, autoritatea și sferele lor de influență. Orice definiție a literaturii contribuie în mod hotărâtor și la definiția poeziei. Ea este, cel puțin în esență, produsul tuturor denotațiilor și contribuțiilor teoretico-literare anterioare. B. Croce a

întrevăzut această situație[179], subliniată ulterior în repetate rânduri[180], Rolul preconceptelor categoriale este enorm. Toate sunt generate și condiționate de una sau mai multe dintre teoriile literare dominante la un moment dat: mimetice, expresive, pragmatice, retorice etc. Ele sunt în același timp descriptive și, explicit sau nu, reducționiste.

Mecanismul lor de funcționare este mai simplu decât pare la prima vedere. El a fost, de asemenea, scos în evidență. Preconceptul – respectiv „definiția literaturii" – este produsul direct al educației estetico-literare. Că și ea, la rândul său, este rezultatul unei tradiții, convenții, inerții și deprinderi didactice, faptul rămâne la fel de incontestabil. „Învățăm", într-un mod sau altul, cum să „procedăm" cu textele, cum să le citim, să le evaluăm etc. Este ceea ce unii au numit „definiția operativă (*procedural*) a literaturii"[181]. Operația are, în esență, un caracter predominant empiric: publicul cititor, mai ales, este educat, prin diferite *media*, că o anume „literatură" merită atenție, este „bună", iar alta nu etc. Un concept implicit despre literatură prezidează, în orice împrejurare, această operație. Ea este tipică recepției literaturii, mai ales în a doua jumătate a secolului 20.

Acțiune pozitivă și negativă în același timp. Devine nu mai puțin evident că preconceptul are tendințe de hipertrofie, exclusivism, dogmatism, osificare. Orice preconcept este, prin însăși natura sa, în același timp descriptiv și normativ, ceea ce se resfrânge, în mod direct, și asupra definiției literaturii. Se scoate în evidență (concluzie frecvent reluată) că „literatura este un termen pur normativ" (Monroe C. Beardsley)[182]. I se recunoaște o serie de calități-model „obligatorii". Aceste criterii definitorii devin, în mod inevitabil – prin întregul mecanism cultural evocat – canonice, norme dominante. Normele deci decid, în mod cvasi-automat, ce este și ce nu este literatura, care este literatura „demnă de acest nume"[183] (formulă aparent elitistă). Referințe, și la acest capitol, numeroase, inclusiv în manualele moderne de teoria literaturii).

După acest criteriu, literatura este de două categorii: „canonizată" și „necanonizată". Din prima „clasă", *les belles lettres*, clasicii în general, formează un exemplu tipic. Din cea de a doua, literatura de avangardă, de masă etc. Textele canonice sunt prezentate ca exemplare, normative, incontestabile. Ele sunt prin definiție dogmatice și exclusiviste. Acest gen de literatură, după spiritele dogmatice, este „singurul care ne preocupă" (Charles Du Bos)[184]. Cu un termen introdus de formaliștii

ruşi, ele sunt „automatizate". Par ireversibile, fixate, *ne varietur*. Zonă prin excelenţă a clişeelor şi poncifelor de orice gen. Deci şi de mari erori şi exclusivisme. În consecinţă, definiţia literaturii nu se mai poate justifica doar prin criteriile normative ale unei singure epoci[185]. Ea este un proces istoric, evolutiv. În plus, definiţiile reducţioniste sunt vădit unilaterale. Nu este de ajuns să recunoaştem, într-o operă sau text, să spunem, o anume „densitate semantică". Sunt de luat în consideraţie şi alţi factori. De exemplu şi acţiunea, „intriga" (*plot*), „caracterele", prezenţa şi pregnanţa unor „tipuri" etc. Toate criteriile şi definiţiile valorii literare suferă, în felul acesta, un proces de eroziune, relativizare şi amendare continuă. Identificăm, în acest mod, una din cauzele – după cum vom vedea în capitolul următor – ale crizei structurale, endemice, a ideii de literatură.

12. Trecerea în revistă, fie şi în esenţă, a definiţiilor literaturii în secolului 20, duce la câteva concluzii semnificative pentru starea de spirit dominantă în actuala teorie a literaturii. În ciuda tuturor aparenţelor, mentalitatea pozitivistă, mai ales în ultima sa variantă de mare prestigiu: pozitivismul logic – implicit sau explicit ateoretic, antigeneralist – predomină. Deşi toate premisele sunt favorabile unui curs nou, unei evoluţii şi definiţii efectiv originale a literaturii şi a metodei de a o elabora, urmările sunt modeste şi timide. Puţinele încercări, în acest sens, rămân marginale şi fără autoritate. Creativitatea secolului 20 nu se îndreaptă, în nici un caz, în această direcţie, deşi câteva constatări sunt evidente.

Prezenţa şi eficienţa preconceptului nu pot fi, în primul rând, negate. Faptul este documentat din abundenţă. Orice preconcept, prin însăşi natura sa, este prescriptiv, repetitiv şi, în ultimă analiză – privit în efectele sale – circular. Tautologia sa intrinsecă este inevitabilă. Orice preconcept este, în mod esenţial, „solipsist". În cazul definiţiei literaturii sau măcar al *unei* definiţii a literaturii, „ştim" de fapt, cu anticipaţie, ce este literatura, care este natura sa etc. Definiţia pare că stagnează, revine involuntar, reapare cu obstinaţie, se întoarce invariabil la punctul de plecare. Progresul este doar aparent. El este înlocuit cu o precunoaştere a literaturii. Conştiinţa de sine a literaturii pare să se „închidă" în sine, să se refacă periodic, să se enunţe doar pe sine, în exclusivitate. Observaţia, într-adevăr, a fost uneori făcută. Dar fugitiv, şi fără a i se da o mare atenţie, deşi implicaţiile sunt considerabile[186].

Un alt fenomen al epocii, care decurge în mod necesar din prima situație: definițiile literare, efectiv, se repetă. Expresia lor verbală se „standardizează". Multe formule devin adevărate clișee. Tipologia lui Thomas de Quincey (*literature of knowledge/literature of power*), în definitiv doar una dintre numeroasele definiții posibile și nici măcar cea mai exactă, este reluată mereu, devine stereotipă. Teoriile, ca și definițiile, se repetă, se suprapun, sunt în esență imobile. Dacă par uneori deosebite, faptul se datorează doar terminologiei diferite, uneori doar regenerate, modernizate, nu și substanței lor diferite. Nici din această împrejurare importantă nu s-au tras concluzii bine subliniate. Dar și în acest caz au existat anticipări, mai mult sau mai puțin ocazionale, enunțate din perspective diferite. „Ființa literaturii" – ni se spune – nu este decât „constelația câtorva figuri de mare rezistență (*obstination*)". Scriitorul nu are la dispoziție decât posibilitatea unor „variații" și „combinații". Nu există niciodată creatori, ci numai combinatori" (R. Barthes)[187] etc. Din direcție freudistă, se descoperă și se aplică și literaturii principiul psihanalist al „întoarcerii refulatului" (*Wiederkehr, ritorno del represso in letteratura*); caracterizată în sens sociologic, *literaritatea*, nici ea, nu este decât o „convenție constantă"[188] etc. Literatura este, în esență, domeniul faptelor de repetiție constantă. Deci fundamental constante.

Un alt tip de observații legitimează – fie din perspectiva lingvistică-formalistă, fie istoric-literară – aceeași concluzie. O serie de aspecte ale literaturii au un caracter evident de *constante* sau *invariante*. Le-am mai amintit în capitolul *Literatura universală* (V) și în alte contexte. Unele aspecte ale literaturii sunt flexibile, istorice, databile, altele nu. Acestea din urmă sunt „topice", fenomen pus bine în evidență încă din retorica antică. Noțiunea revine, de altfel, trebuie repetat și subliniat, și în studiile literare moderne[189]. Tipizarea literaturii, îndeosebi populare, constituie o preocupare centrală a școlii formaliste ruse (V.I.Propp, A.N. Veselovsky). Observația este generalizată asupra întregului domeniu poetic: „În simbolismul multiform al operei poetice găsim anumite elemente constante" (R. Jakobson)[190]. Într-adevăr: dacă limba are *constantele* sale, de ce nu le-ar avea și literatura?

De mare succes, dintr-o altă perspectivă, se bucură *tipologia* și *arhetipologia* (sub emulația lui C. G. Jung și a școlii sale). Întreaga operă a criticului canadian Northrop Frye (exemplu emblematic) este scrisă numai din această perspectivă: El vorbește, în mod frecvent, despre

„convențiile, genurile și arhetipurile literaturii", de „tiparele (*patterns*) simbolice, care au organizat literatura încă de la începuturile sale"[191] etc. „Tipologică", în sensul clasic, este și opera lui Ernst Robert Curtius. Se poate scrie, în acest spirit, și o „istorie literară" fără nume de autori[A7]. Există, de altfel, o întreagă *Toposforschung*[192]. Studiul literaturii prin categorii generale (genuri, stiluri, teme, tipuri, *plot* etc.) este, mai ales, cu totul curent, și referințele s-ar multiplica inutil. Literatura de „tip pancronic sau antropologic"[193], privită deci categorial și structural, are identitatea sa indiscutabilă. Și în comparatismul literar neconvențional de tip neacademic, ideea de *invariant*, cu partizani convinși (Etiemble), are circulația sa[194]. Din păcate, ideea de „universalii ale literaturii", rămâne încă – teoretic vorbind – într-o totală confuzie[195]. Mult mai concludente sunt observațiile generale despre unele funcții permanente ale literaturii: scop imediat/scop în sine, în concurență și oscilare continuă[196]. Literatura, în ultimă instanță, nu este decât un caz particular al unei serioase probleme de filozofie a istoriei: există sau nu „regularități", „repetiții", „cicluri" și chiar „legi" istorice? Problemă etern indecisă...

Unele progrese de mare potențial metodologic, deși încă nu bine exploatat, înregistrează, în sfârșit, și punerea în valoare a posibilităților formalizate și „modelatoare" ale *constantelor* literare, într-una sau alta dintre formele sale. Orice preconcept dă o coerență proprie literaturii. El încadrează și structurează o serie de aspecte literare, care pot sta la baza unei construcții teoretice articulate, a unui „model" literar. El este în același timp descriptiv, explicativ și, în anumite condiții, generativ. Mai ales în sensul că, în baza schemei sale – care chiar dacă pleacă de la un număr limitat de texte, încadrabile unei anumite categorii literare – el poate fi aplicat tuturor textelor literare compatibile cu această schemă. Ea le dă tuturor aceeași coerență și identitate. Aceste texte par astfel să multiplice și să-și dobândească o nouă existență și definiție prin însăși încadrarea și raportarea la aceeași schemă preexistentă.

De importanță deosebită sunt și observațiile – chiar dacă destul de intermitente – despre circularitatea acestui proces. Modelizarea implică circularitatea și invers. În cazul literaturii, se reține împrejurarea, plină de consecințe, că orice reflexie despre literatură se întoarce, în ultimă analiză, asupra sa însăși. Ea devine o „expresie" a expresiei literare, o „limbă" a limbii literare, o „scriere" a scrierii literare. Situație esențială, definitorie. Orice definiție a literaturii pleacă și revine în sfera

„scrierilor"[197]. Respectiv a publicațiilor, tipăriturilor, textelor și cărților. În general a „literelor".

Observația este capitală: preconceptul primordial, esențial, inevitabil al *literaturii* este *litera*, în sensul său intensiv, restrâns și extensiv: totalitatea creațiilor scrise. Se pleacă și se ajunge, în mod strict necesar, „mecanic", „legic", la *literă* și la tot ce este exprimat prin *literă*. Înainte de orice, de a fi o creație estetică, un sistem de valori etc., literatura este, prin urmare, un produs literal. *Litera* este, în esență, însăși *literatura*, ființa *literaturii*. Ontologia *literaturii* (și tot ceea ce o definește: *literaritatea* etc.) pleacă și revine la ființa *literei*. Ea instituie, încă de la apariția acestei idei, în antichitate, existența practică și teoretică a literaturii.

După ce sunt examinate, contestate, eliminate etc. toate definițiile posibile ale literaturii, se ajunge, în mod inevitabil, la același sens literal primordial al literaturii. Ne-am mai întâlnit cu această constatare fundamentală[198]. Mallarmé, în secolul trecut, a avut această intuiție esențială: „Cartea expansiune totală a literei". De unde, unii (puțini) poeticieni moderni, trag, efectiv, aceeași concluzie, singura integral justificată: „Litera și semnul verbal sunt considerate de noi ca baza oricărei literaturi" (T. Todorov[199]). Acest „literalism" nu este însă nici pe departe dominant în teoria și definiția actuală al literaturii. Deși el afirmă, cu deplină justificare, prioritatea și superioritatea sensului explicit asupra celui implicit, al celui „tare" asupra celui „slab", al celui stabil asupra celui variabil etc. De observat că unii critici, de orientare arhetipală, acceptă totuși nu numai existența, dar și funcționalitatea critică a lui *literal meaning* (N. Frye)[200].

În această ordine de idei – a circularității inevitabile, a considerațiilor despre literatură – epoca reține încă un fenomen semnificativ: critica literară ce se transformă în literatură. Încercând să analizeze și să definească literatura, devine, inevitabil, *literatură critică* (în tripla ipostază de lectură, critică și teorie literară). Procesul a fost analizat, pe larg, la timpul său[201]. La referințele menționate pot fi adăugate și altele: „Consider critica literară ca fiind ea însăși o formă de literatură", o „literatură de gradul doi" (J. Hillis Miller, 1966 [A8]). Teoria criticii ca „metalimbaj" spune și ea același lucru: „Poate fi numită 'literatură' un corpus de texte sacralizate, dar și clasate de un metalimbaj" (R. Barthes[202]) etc.

Implicațiile acestor premise în definiția literaturii sunt de prim ordin. Ea poate fi concepută ca o teorie și definiție universală a literaturii, respectiv un „model" general al literaturii. În cadrul său, întreaga fenomenologie a literaturii preexistă și coexistă. Dacă orice definiție este, prin... definiție, universală, *definiția literaturii* se confundă cu însăși ideea de *literatură universală,* amintită și anterior în detaliu. După cum am văzut, o astfel de idee este acceptată cu dificultate în toate implicațiile sale teoretice. Din acest punct de vedere, teoreticienii literaturii, în secolul 20, sunt mult în urma lingviștilor. Aceștia folosesc, din plin, ideea de „sincronie" și „structură", „sistem" și „model" al limbii și chiar ipoteza – cu tradiție istorică – a „limbii universale" și a „gramaticii universale". Toate aceste concepte pot fi transpuse, din plin, și în literatură. Inhibiția teoretică, anti-generalistă, este însă mare. Un handicap deloc neglijabil este și tradiția critico-literară a lui *attention à l'unique.* Prin definiție, în această perspectivă, opera literară nu poate fi decât irepetabilă, originală, deci ireductibilă, rezistentă la orice generalizare.

Deci nu este de mirare că, în secolul 20, singurul progres serios în această direcție vine, în afara teoreticienilor, mai mult sau mai puțin fenomenologi, ai lui *Allgemeine Literaturwissenschaft,* doar din partea teoreticienilor literaturii puternic influențați de lingvistica modernă. Dar este vorba de două capitole teoretice, foarte distincte, fără continuitate sau relație între ele. Un astfel de „model" posibil al literaturii o concepe și o definește ca pe un ansamblu sincronic, verificabil *în* și *prin* „toate" literaturile lumii. Obiecția esențială este binecunoscută. Ea pare, la prima vedere, zdrobitoare: nimeni nu poate cunoaște, studia, citi, *toate* literaturile lumii. Evident. Dar nimeni nu ne poate totuși împiedica să formulăm o ipoteză, respectiv un „model" potențial valabil, virtual compatibil, izomorf, cu oricare dintre literaturile naționale existente, în orice limbă. Apoi procedăm selectiv și inductiv prin „testări" locale, regionale etc. Când întâlnim obstacole (inevitabile), corectăm sau completăm „modelul" preconstituit. O altă metodă operațională de cunoaștere, în acest domeniu, nu este posibilă.

În secolul 20, această concepție, de inspirație lingvistică, a modelizării literaturii este reținută în general cu dificultate sau nu este deloc subliniată. Ca un „sub-produs" al formaliștilor ruși, la I. Lotman întâlnim, totuși, astfel de idei. Limbajul este un sistem modelator. Limbajul artei conține un model universal al lumii, un sistem organizat într-un

mod specific: „Limbajul textului literar etc. este, în *esența sa adevărată*, un model artistic definit al lumii... Modelul lumii creat de limbaj este mai universal decât modelul comunicării, care este profund individual în momentul creației"[A9]. Şi mai edificatoare sunt alte formulări de același tip: întreaga literatură constituie un singur text, „un unic mecanism, o operă integrală de literatură"..„Universaliile literaturii (sunt) un fenomen specific"[203]. După exemplul gramaticii universale, se poate imagina, ipostazia, o „gramatică universală" a literaturii, echivalentă cu un model preexistent al său[204]. Sistematizarea integrală a literaturii este, efectiv, posibilă printr-un act de „modelizare originară"[205]. Putem astfel identifica un „sistem subliterar de proprietăți comune tuturor literaturilor lumii"[206].

O privire aruncată peste ocean demonstrează circulația (relativă) a aceleași teorii. Ea se alimentează din izvoare mitocritice şi arhetipologice sau lingvistic-structuraliste-semiotice. În primul caz, reamintim pe canadianul N. Frye. Al său *myth criticism* echivalează cu „studiul principiilor structurale ale literaturii însăşi"[A10]. A sistematiza întreaga literatură, a o încadra într-un sistem coerent şi închis echivalează cu o definiție globală a literaturii. Un alt canadian, francofon de această dată (Guy Laflèche), acceptă şi el ipoteza unui model posibil al literaturii, o schemă potențial aplicabilă la toate literaturile lumii[207]. Referințele noastre nu sunt nici pe departe exhaustive, dar se pot aminti şi două reacții „americane" tipice. Există, într-adevăr, din perspectivă structuralistă, posibilitatea elaborării unui „model al sistemului literar"[208]. La fel şi a unei teorii a literaturii, în esență prescriptive, normative, care „poate să producă un model al definiției literaturii"[209]. Şi nu este vorba chiar de nume obscure...

Se cer subliniate şi alte aspecte. Existența modelelor diferite, complementare, compatibile, realizate prin recunoaşterea coexistenței premiselor (lingvistice, logice etc.) este unul dintre ele. De Richard Ohmann, care trece în revistă astfel de modele (mimetice, imaginare, retorice, lingvistice), am amintit. Poate fi citat şi un alt autor (mai obscur: L. B. Cebrik). Literatura are, în general, patru „proprietăți": fizice (cuvinte scrise), structurale (aranjamentul cuvintelor), estetice, epistemice sau logice[210]. Este evident că un astfel de model este verificabil în orice literatură accesibilă. Un alt semn al epocii. Prestigiul şi influența teoriilor modelizate contaminează, concurează în orice caz, şi „zone închise", dogmatice, predominant marxiste, antiformaliste. Un exemplu polonez: Stefan Zolkiewski[211].

S-ar părea, în sfârşit, că preocupările deosebit de răspândite despre *literatura universală*, inclusiv sub raport teoretic, evocate anterior, sunt favorabile unei astfel de rezolvări a definiţiei literaturii. Dacă „literatura universală" este însăşi „literatura", dacă „teoria literaturii universale" se confundă, în esenţă, cu „teoria literaturii", rezultă că „definiţia literaturii universale" este însăşi „definiţia literaturii". Dar, după cum am văzut, mari obstacole se opun unei astfel de concluzii, declarate, în mod frecvent, „utopică". Din perspectiva istoricismului pozitivist o astfel de opoziţie este foarte firească.

Mai ales printre „comparatiştii" deloc predispuşi, în principiu, spre universalitate, rezistenţa este considerabilă. Fapt, într-un sens, explicabil: concepţia dominantă despre literatura comparată continuă să fie, de fapt, istoria relaţiilor literare internaţionale. Sau, altfel spus, studiul prezenţelor „străine" într-un text literar (înţelege „naţional"). Despre o *poétique comparatiste* se vorbeşte abia în ultimul deceniu, dar cu multă prudenţă şi ezitări şi, evident, cu un semn de întrebare[212]. Concepţia de bază este, în continuare, fundamental eclectică. Este adevărat că studiul riguros al literaturii ca „mecanism integral" rămâne încă o sarcină a viitorului. Dar „fără o comparaţie tipologică a literaturilor şi o construcţie a istoriei literaturii universale ea este imposibilă" (I. Lotman[213]). Despre puţinele teoretizări în acest sens (Etiemble, ale noastre) se ia uneori act, într-adevăr, şi chiar cu o anume receptivitate. Cel puţin în sensul părăsirii punctului de vedere strict eurocentric[214]. Problema definiţiei literaturii, pusă pe astfel de principii „universale", rămâne însă, în continuare, eludată sau deschisă. Chiar şi la sfârşitul secolului 20.

*

După cum am mai observat, o istorie a ideii de literatură, în cultura română, scrisă pe baze noi şi adecvate, lipseşte încă. Dar ea va reţine, cu certitudine, mai ales contribuţii ale secolului 20. În prima sa jumătate, îndeosebi, unele sunt esenţiale. Deşi ele au, multe, doar un caracter ocazional, fragmentar şi mai ales nesistematic. Semnificaţia lor rămâne, nu mai puţin, deosebită.

O puternică afirmare a criteriului estetic, în tradiţia T. Maiorescu (de altfel revendicată) se observă, în primul rând, la E. Lovinescu. Încă în *Paşi pe nisip* (I, 1906), criticul îşi pune întrebarea: *Ce literatură ne trebuie?*

Admite că literatura este „o expresie națională". „Dar această bază nu trebuie să fie restrânsă la o anumită pătură socială, la țărănime, de pildă, căci atunci literatura e incompletă și unilaterală". Cere deci și o literatură citadină sau, în termenii criticului, o expresie „cu deosebire a stratelor suprapuse, ce sunt mai complicate și cer o mai mare ascuțime de observație". De subliniat este și tendința de integrare în literatura universală: „Numai printr-o astfel de literatură *completă*, vom putea scrie și noi cu cinste pagina ce ni se cuvine în literatura universală"[215]. Deschiderea acestei perspective este de importanță primordială.

Principiile de bază: relativism, sincronism și diferențiere duc la concluzia că literatura unui popor „nu reprezintă valori absolute, ci valori relative". Ea „nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platonice". Din această perspectivă este scrisă *Istoria literaturii române contemporane* (I-IV, 1926-1928), radical ateoretică și istoricistă: „Nu există o știință a literaturii ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportare la un imuabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric"[216]. Acest punct de vedere se menține consecvent, până la capăt: „O astfel de critică sincronică, evoluționistă (consideră) literatura ca un organism în creștere"[217]. Ceea ce nu oprește ca individualitatea creațiilor literare să nu fie valorificată după criterii strict estetice. Nu este, de fapt, nici o contradicție. Doar o schimbare necesară a unghiului de percepție.

Un moment la fel de semnificativ (dar la fel de nesistematic) întâlnim ulterior și la G. Călinescu, în *Prefața* la *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (1941): „Nu intră în cadrul literaturii decât scrierile exprimând complexe intelectuale și emotive, având ca scop (ori cel puțin ca rezultat) sentimentul artistic". Precizarea este importantă: pentru a înlătura „pioasa confuzie între cultură și literatură". Cercetări ulterioare, atente, inclusiv românești, referitoare la istoria bimilenară a ideii de literatură demonstrează că, dimpotrivă, „confuzia" a fost originară și permanentă. Literatura a avut și are încă, în unele accepții, inclusiv lexicografice, o accepție fundamental culturală. Dar distincția trebuia (totuși) făcută în cazul „literaturii", respectiv a scrierilor române vechi, supralicitate de critica universitară, de redus la proporțiile și semnificațiile lor strict culturale, nu mai puțin importante. În altă parte, de altfel, criticul observă, cu justețe, că ideea de literatură „în stil occidental (estetic, *n.n.*) avea să străbată greu". Ceea ce este adevărat.

Un efect (benefic) al sincronismului este şi apariţia primului studiu sistematic românesc în spiritul unei *Literaturwissenschaft: La Science de la littérature* de M. Dragomirescu (I-III, 1928-1929). Criteriul radical estetic („personalitatea artistică", „valoarea estetică") nu recunoaşte decât „operele de geniu", „capodoperele", ca obiect al noii „ştiinţe". Operele de „talent" şi „virtuozitate" sunt trecute pe seama „istoriei literare". Tipologia o aminteşte aproximativ pe a lui B. Croce, mai ales prin faptul că *„poeţii,* mai mult decât *scriitorii,* sunt reprezentanţii tipici ai literaturii". O altă intuiţie, potenţial foarte fecundă, priveşte calitatea estetic egală a tuturor capodoperelor în timp şi spaţiu (altă coincidenţă croceană), ca şi „clasificările" „ştiinţei literaturii". Ea poate oferi chiar şi „un conspect general al literaturii universale, aşa cum zoologia face pentru toate animalele, în afara condiţiilor de timp, spaţiu şi cauzalitate"[218]. Din lipsă totală de tradiţie şi prin hiperbolizarea ideii de „capodoperă" (care în spiritul acestui sistem este sinonimă, de fapt, cu orice creaţie estetică-literară autentică) iniţiativa lui M. Dragomirescu nu s-a bucurat de nici un succes. A fost chiar ridiculizată.

Aceeaşi soartă, în critica foiletonistică, au avut-o şi lucrările lui D. Caracostea despre *Arta cuvântului la Eminescu* (1938) şi altele de acest tip (foarte în spiritul lui Oskar Walzel, *Das Wortkunstwerk,* 1926), „desfiinţate" şi de G. Călinescu în *Principii de estetică* (1939). Eroarea criticului constă nu neapărat în principiul că „în critică a explica este sinonim cu a provoca percepţia", a „comunica practic emoţia" (ceea ce echivalează cu „literatură despre literatură", teză, într-adevăr, posibilă – şi chiar legitimă – examinată la timpul său[219]), ci în dogmatizarea şi exclusivismul, mult prea radical, al acestei poziţii. Ea este numai *una* dintre modalităţile de a face critică şi studii literare şi nimic mai mult. Este „convenabilă", adaptată exclusiv criticilor-scriitori-romancieri, de mare talent literar, pretutindeni puţini la număr. Literatura devine doar un pretext de a o „re-crea", de a o parafraza sugestiv. Operaţie de esenţă tautologică, după unii chiar un exerciţiu „parazitar".

Impresionismul şi jurnalismul literar dominant n-au asigurat de altfel o bună recepţie nici lucrărilor lui Tudor Vianu. Concepţia sa despre literatură este totuşi bine întemeiată şi *Arta prozatorilor români* (1941) reprezintă, efectiv, prima „încercare de estetică literară evolutivă" românească. Ea are stringenţă şi coerenţă teoretică în ilustrarea „fenomenului literar", „procedeelor de artă şi al valorilor de stil" ale prozei

românești. Despre opera literară Tudor Vianu are o concepție funcțională. Recunoaște, bineînțeles, factorul „individual și ireductibil..., adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios". Totuși, orice scriitor folosește, și încă abundent, și „forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete", procedee comune de stil. Frecvența unui anumit tip de expresie constituie, nu mai puțin, un element însemnat al individualității scriitorului.

În general, „opera unui scriitor se definește, într-adevăr, ca un motiv, îmbrățișat într-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii"[220]. Aceste studii se vor amplifica ulterior (de ex., *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957). În plus, Tudor Vianu mai știe că „literatura nu se mai mulțumește a fi un simplu fragment al fragmentelor. Ea dorește să devină expresia integrală a gândirii scrise[221]. Despre literatură ca „totalitate a scrierilor" de orice tip au documentat, pe larg, toate volumele acestei *Biografii a ideii de literatură*. În cazul lui Tudor Vianu, el reprezintă cel mai mare efort al epocii de a clarifica acest concept de bază. Semantica sa, mai ales în cultura română, este încă foarte aproximativă. Literatura rămâne un „cuvânt neprecis" pentru mulți critici. Inclusiv pentru Paul Zarifopol (*Pentru arta literară*, 1934).

Acestei perioade de mare pionierat îi urmează – începând din deceniul cinci – o lungă epocă de eclipsă dogmatică, de pretinsă „estetică marxist-leninistă". Este faza când, pentru M. Novicov și mulți alții, literatura era definită – după izvoare sovietice obscure – drept... „arta științei despre om". Indigest și plin de clișee ideologice este și volumul lui Maxim Gorki, *Despre literatură* (tr. rom., 1955). Trebuie să mai așteptăm aproape trei decenii, să parcurgem diferite faze ideologico-politice, inclusiv o relativă „liberalizare", pentru a citi, în sfârșit, lucrări foarte onorabile pe tema *Critica sociologică* și *Literatură și societate* de Ion Vasile Șerban (1983). Ele conțin distincții limpezi despre autonomia și heteronomiei literaturii, „propuneri pentru o definiție a literaturii", „ipoteze asupra conceptului de literatură", „artă care folosește ca mijloc de expresie limba", „literatura ca literatură" etc. Reinterpretarea criteriului sociologic dominant se cere subliniată. De fapt, singura lucrare notabilă, anterioară, despre definiția literaturii este *Literatura de frontieră* de Silvian Iosifescu (1969). Nu este vorba de originalitate intrinsecă, ci

numai contextuală. Domeniul literaturii creşte, în epocă, prin noi achiziţii din sfera eseului, memoriilor, corespondenţei etc.

Conştiinţa literară se lărgeşte şi mai mult prin masive traduceri de estetică, critică şi poetică occidentală, în special modernă. Utilitatea lor introductivă şi „divulgativă" este incontestabilă. Dar, ca orice fenomen masiv de import, de sincronizare mecanică şi de mare prestigiu, el a ucis în faşă orice reflexie literară originală românească. De fapt, nici până azi ea nu şi-a revenit efectiv de pe urma acestui dublu colaps: sociologismul vulgar şi traumatismul „noii critici". Câteva lucrări se cer totuşi menţionate pentru valoarea lor de iniţiere şi documentare serioasă în domenii până de curând inaccesibile. Seria este deschisă de *Teoria literaturii* de René Wellek şi Austin Warren (1967), cu o „Introducere" de Sorin Alexandrescu. Ea conţine date şi despre constituirea conceptului de literatură. Îi urmează, în acelaşi spirit, o masivă şi utilă *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene şi antologie de Mihail Nasta şi Sorin Alexandrescu (1972). Tot introductivă, în sensul bun al cuvântului, este şi cartea lui Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii literare europene* (1975). Ca director al editurii „Univers", el a patronat şi stimulat o cuprinzătoare serie de traduceri şi studii de acest gen. Colecţia, inevitabil inegală, este totuşi fără precedent şi înainte şi după epoca stalinistă. Era greu de imaginat, pe atunci, că putea să apară chiar şi o *Poetică americană. Orientări actuale*, antologie, note şi bibliografie de Mircea Borcilă şi Richard McLain (Dacia, 1981). Un rol de pionierat a jucat, în sfârşit, şi publicaţia *Cahiers roumains d'études littéraires* (1973). Ea continuă, intermitent, şi azi, sub titlul de *Euresis*, şi tot la „Univers". Iniţiativa s-a dovedit viabilă, inclusiv prin relaţiile sale internaţionale.

Aliniate docil orientărilor actuale, ar fi excesiv să cerem o reală originalitate lucrărilor scrise sub emulaţia noilor influenţe, în special lingvistice. Reţinem, foarte selectiv, doar câteva titluri ce ilustrează tendinţele dominante. Semiotica este reprezentată de Paul Miclău (*Le signe linguistique*, Paris, 1970), Maria Carpov (*Introducere la semiologia literaturii*, 1978), Carmen Vlad (*Semiotica criticii literare*, 1982) şi, mai ales, de Marin Mincu, inclusiv printr-o serie de interviuri: *Semiotica literară italiană*, 1983). Este cel mai activ şi pitoresc promotor al „noii critici": „Oare se mai poate face azi critică literară ca şi când nimic nu s-a întâmplat cu toaleta acestei simandicoase Doamne?" Chestiune deci de modă culturală, în primul rând.

În aceeaşi situaţie se află şi adepţii teoriei textului. Izvorul de bază, în epocă, pare să fie *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel". 1960-1971* de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu (1980). „Textualist" convins este însă şi Marin Mincu, *Eseu despre textul poetic* (II, 1986), urmat de Paul Cornea, cu lecturi la zi despre text, cod, context etc.: *Introducere în teoria lecturii* (1988). Un efort notabil de sinteză, cu preocupări de definire a conceptului de literatură, lingvistic dar şi translingvistic, prin disocieri (literar/nonliterar, poezie/nonpoezie şi raportări la „literaritate", şi la experienţa sa culturală, se observă la Monica Spiridon (*Despre „aparenţa" şi „realitatea" literaturii*, 1984). O colecţie de fişe moderne, definiţii ale „limbajului poetic" (R. Ohmann, H.F. Plett etc.), întâlnim la lingvistul I. Coteanu (*Stilistica funcţională a limbii române*, II, *Limbajul poeziei culte*, 1985). Tudor Vianu este uitat pe parcurs... Nu poate fi omisă, în sfârşit, nici prezenţa lexicografică a *Literaturii* în *Dicţionar de termeni literari* (coordonator Al. Săndulescu, 1976) şi, recent, aceeaşi prezenţă în lucrarea, mai sumară, dar mai concentrată, cu acelaşi titlu (coordonator: Mircea Anghelescu, 1995). Au mai existat şi încercări de lexicografie poetică şi literară, foarte puţin pretenţioase, şi anterior (1970, 1973, 1975).

Faza actuală, pe care o limităm la ultimul deceniu, continuă, în primul rând, prin preocupări intrate în circuitul critic, dar fără mare ecou: stilistica operei literare, textualism şi autenticitate, tipologia textuală şi interpretarea şi, prin asimilarea terminologiei hiper-moderne, chiar „despre performativitatea discursului literar"[222]. O menţiune specială pentru lucrările lui Andrei Cornea: *Scriere şi oralitate în cultura antică* (1988) şi *Platon. Filozofie şi cenzură* (1995). Ultima cu observaţii şi despre relaţia (intimă) dintre filozofie şi literatură. Se menţine, în acelaşi timp, şi prejudecata, foarte tenace (deşi profund perimată, semnificativă totuşi pentru gradul de desincronizare – sub acest aspect – al criticii actuale curente), referitoare la concepţia conform căreia doar „criticul de autoritate", de „întâmpinare", „cronicarul literar" etc., poate decide, el singur, ce este şi ce nu este „literatură", „valoare literară" etc. Subiect de inevitabile polemici, unele acute[223].

Un anumit progres – ce nu trebuie supraevaluat, dar nici ignorat – se înregistrează în trei direcţii. Cercetătorii literari încep să se familiarizeze şi cu problema, tot mai actuală, a canoanelor, a instanţelor care le impun şi, mai ales, cu legitimitatea contestării lor din diferite

perspective ideologice. Un merit deosebit are, în acest domeniu, V. Nemoianu – critic româno-american – prin articolul său introductiv, de care am mai amintit (şi alte intervenţii): *Bătălia canonică – de la critica americană la cultura română* (1990). Problema este recuperată şi de unii comparatişti (Paul Cornea[224]). Inspiră comentarii şi tezele sale „Literatura ca scandal" şi „Este literatura totdeauna reacţionară"?[225] Merită semnalat şi faptul că încep să apară şi lucrări de tipul *Introducere în teoria literaturii* (Gheorghe Crăciun, Marian Vasile, 1997), cu capitole distincte, necesare: *Conceptul de literatură* şi *Ce este literatura?* Se poate vorbi chiar şi de o „revenire" a teoriei literaturii[226].

Nu pot fi omise, în sfârşit (fără nici un fel de supralicitare, simple referinţe bibliografice), nici contribuţiile noastre: o primă, amintită, *Hermeneutică a ideii de literatură* (1987; tr. italiană, 1994), o primă *Biografie a ideii de literatură* (I-V, 1991-1997; tr. „americanizată" a vol. I, 1996); ambele lucrări formează, de fapt, un „sistem", inclusiv prima enciclopedie literară românească modernă cvasi-completă. O definiţie a literaturii pe baze comparatiste, prin invariante şi „modele" (ideea preocupă şi pe alţii, Marin Mincu de ex.) am propus şi în *Comparatisme et théorie de la littérature* (1988), tradusă recent în româneşte (1998). Unele anticipări în acest sens şi în *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (1980, tr. fr. 1981). Au fost reţinute de unii critici din generaţiile următoare receptivi şi la astfel de „inovaţii": „Hermeneutica ideii de literatură ca provocare" sau „comparatismul utopic". (Sorin Antohi[227]). Cel mai bun specialist al „esteticii receptării", în acelaşi spirit de deschidere, este Andrei Corbea[228].

Alte teme şi controverse de strictă actualitate, în diferite culegeri şi „publicaţii" personale. Despre literatura europeană, literatura „europeană" şi „universală", „decolonizarea Europei literare", români în „Republica literelor" etc. Toate pe fundalul analizei relaţiilor şi integrării potenţiale, de dorit intensive, a literaturii române în „literatura universală". Conceptul, după cum am văzut, este în plină reelaborare. Asistăm chiar la o anume „criză" a imaginii şi integrării „euro-atlantice" şi „internaţionale" a culturii şi literaturii române, după decenii de restricţii, izolare şi orientare totalitară, exclusivistă, spre est. Statutul ideologic al literaturii (literatura şi politica, între etic şi politic, intelectualii şi politica etc.), pus şi de noi în discuţie, este şi el un efect al acestei crize fecunde în esenţă.

2. Criza ideii de literatură

A. Crizele definiției

1. Se poate afirma cu toată certitudinea: ideea de literatură a fost, încă de la apariție, într-o permanentă „criză". O criză tradițională, am spune „endemică" și, mai ales, structurală. *Biografia* noastră documentează pe larg această agravare progresivă, din motive și perspective diferite, cu momente foarte bine precizate începând din secolele 18 și 19[1]. Că „literatura" va fi tot mai contestată, vom avea prilejul să observăm mai ales în secolul 20. Parcurgem cea mai gravă criză din întreaga istorie a ideii de *literatură*. Ea are două aspecte esențiale: 1. o criză *a conținutului definiției*, care se diversifică până la pulverizare și 2. una *a mecanismului definiției*, a modului său de funcționare, care se dovedește imperfect, uzat și, în cele din urmă, nefuncțional. De unde și negarea sa radicală.

Termenul de *literatură* apare total compromis. Numărul enorm de obiecții, contestări și obstacole este fără precedent. Toate definițiile secolului 20, trecute în revistă, sunt puse critic în discuție și respinse una după alta. Ideea pare să fi ajuns la saturație și la o evidentă imposibilitate de a se clarifica și defini. Este considerată arbitrară, artificială, în plină derută și pierdere de viteză. Imprecizia devine totală și fatală. S-ar zice că se resimte chiar o adevărată repulsie pentru formulările limpezi, explicite și obiective. Se observă totodată că fenomenul general al „crizei" este specific „modern"[2], sau, cu un termen și mai recent, „post-modern". În sfera definițiilor literare, ea face – mai mult poate decât în alte domenii – adevărate ravagii.

Situația, bineînțeles, nu scapă neobservată. Atacurile avangardelor literare, în primele decenii ale secolului, revolta și negația radicală, tehnica lor de ruptură și răsturnare continuă[3], duce în mod inevitabil la ceea ce Jacques Rivière denumește *La crise du concept de littérature* (*N.R.F.*, février 1924). Se constată, ulterior, și o anume afectare snoabă, conform căreia întrebarea „ce este literatura?" ar fi... „copilărească" (*enfantine*) (J. Paulhan: *Les Fleurs ou la Terreur dans les lettres*, 1941). Criza face

parte din peisajul literar definit de J. Benda, *La France byzantine* (1945). Referințele curente sunt sistematizate și într-o sinteză ulterioară, de altfel mediocră: *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle* (Albert Léonard, 1975). Problema are o circulație continentală, cu ecouri directe și indirecte. În Spania (1951), de pildă[4]. În Italia, B. Croce își pusese problema definiției poeziei, deloc simplă, și mai înainte (*La Poesia*, 1955).

Nu este nevoie de o perspicacitate deosebită, pentru a-ți da seama că întreaga problemă se transformă repede într-un adevărat clișeu publicistic. El apare în numeroase articole de popularizare, în comunicări la diferite colocvii sau în culegeri ideologice (precum *Théorie d'ensemble*, 1968), unde ideea de „literatură" este folosită numai între ghilimele. Noțiune evident bagatelizată, minimalizată, neluată în serios.

Câteva atitudini sunt tipice. Rezumăm un întreg dosar de referințe stereotipe, care ne scutește de numeroase trimiteri bibliografice, oricând posibile. Cele mai curente se referă la „dificultățile" definirii literaturii, o noțiune „greu de definit", mereu pusă sub „acuzare" (*Anklage*), în căutarea permanentă a unei definiții proprii: „Este destul de delicat să definim opera literară"[5]. Frecventă este și constatarea că ne aflăm în fața unui „haos" de definiții, confuze și neconcludente, „înghesuite într-un sac numit literatură" (*mixed bag*). Limitele, „frontierele" ideii de literatură, sunt „totdeauna fluide", mult „mai largi" decât se susține. Existența jurnalelor intime pune, între altele, tocmai această problemă[6].

Se trag adesea, din astfel de constatări, concluzii negative radicale, uneori catastrofice. Este, de fapt, imposibil de definit literatura, „un obiect ciudat, deosebit de rezistent" (R. Barthes). Ea dispare când cineva o scoate în evidență (*chez qui l'affiche*)[7]. Încă un clișeu al „noii critici". Termenii devin adesea drastici, violent polemici: „Amestec de aroganță și ignoranță", care inspiră un „sentiment de arbitrar și artificiu"[8]. Este denunțată frecvent pretenția de a „fixa" o definiție a literaturii. De cele mai multe ori, ne mulțumim doar cu o definiție din... auzite (*hearsay literature*). La acest nivel, „criza" pare inevitabilă, definitivă și mai ales insolubilă.

2. Ea are mai multe forme, manifestate la diferite nivele. Cea mai ușor de constatat, de verificat și studiat, este *criza lexicografică*. Pentru cine deschide mai întâi dicționarele de diferite tipuri – de la cel enciclopedic la cel foarte specializat – o constatare se impune: termenul

literatură, fie că... lipseşte total, fie că are un conţinut extrem de dilatat, prin simplă enumerare a accepţiilor de bază, atestate istoric, fără nici o ierarhizare, când nu defineşte cu mare aproximaţie şi chiar confuzie sensul fundamental, asociat etimonului de bază: *litera*. El este de altfel, cum vom vedea imediat, contestat în mod radical. „Literatura" pare să corespundă tot mai puţin domeniului literei scrise. Devine tot mai mult o simplă convenţie lexicală, foarte discutabilă şi aleatorie.

O statistică exactă nu există şi nici o bibliografie completă a dicţionarelor „literare". Dar un număr de sondaje semnificative duc la câteva concluzii sigure. În lexicoanele şi glosarele americane curente, mai vechi (J. E. Spingarn, Cl. Brooks, R.P. Warren), acest *entry* nu există. Nici în altele, mai recente (S. Barnet, M. Berman, W. Burto, 1960; R. Anderson, Ronald Eckhard, 1977). „Decadenţa" poate fi constatată mai ales într-un glosar de termeni literari" (M. H. Abrams, 1957), unde întâlnim articole despre *Literature of the Absurd* şi *Literature of Sensibility* – accepţii, evident, particulare –, dar nu şi despre *Literature* pur şi simplu. Într-un alt dicţionar concis (A.F. Scott, *Current literary terms*, 1965), găsim un foarte sumar *item*, nu însă şi altele despre literatura *naţională, populară, universală, de masă*. Ele lipsesc şi în alte dicţionare (Cassel, Roger Fowler etc.). De notat că aceste „glosare" au o destinaţie predominant, dacă nu exclusiv universitară.

Nu stăm mai bine nici în zona franco-germană. Un masiv „dicţionar de poetică şi retorică", de altfel serios (H. Morier, 1961), ignoră astfel de preocupări. Din nou, doar simple exemplificări. *Literatura* lipseşte la apel şi dintr-un dicţionar de „procedee literare" (B. Dupriez, *Gradus*, 1980), şi, mai ales, dintr-un „lexic al criticii" (G.-D. Farcy, 1991). Ca şi cum critica nici n-ar avea astfel de preocupări. Absenţă semnificativă.

În dicţionarele germane, se constată, s-ar spune, un exces de metodă, dar *Literatura* rămâne doar în... titlu (de ex. *Fischer Lexicon*, 1964). Se reţin însă articole despre poetică, retorică, poet şi poezie. *Trivialliteratur*, sociologia literaturii, *Literaturwissenschaft* etc. Între foarte numeroase *Literarische Sachbegriffe*, dintr-un *Nomenclator litterarius* (W. V. Ruttkovski, 1980), numai *Literatur* lipseşte. Aceeaşi situaţie şi în *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (V. Žmegač, 1994). Are totuşi un articol despre *Autor*. Tema pare, deci, mai „modernă", mai „actuală", decât... învechita „Literatură". Şi mai semnificativă este poziţia unui „dicţionar pentru romanişti" (*Fischer Taschenbuch Verlag*, 1972). Acesta cultivă

un evident relativism şi chiar scepticism: se dau mai multe definiţii posibile ale literaturii, nu însă o definiţie a literaturii. Şi cum niciuna nu acoperă întregul său domeniu, fiecare cititor este invitat să aleagă ceea ce preferă, înţelege etc. Definiţia cu D este, oricum, imposibilă şi superfluă (*überflüssig wie unmöglich*). Mentalitate negativistă ce ţine de spiritul epocii.

La polul opus, într-o categorie de dicţionare şi enciclopedii (în general clasice, consacrate, ce fac autoritate: *O.E.D.*, *Dictionnaire de l'Académie*, *Webster* etc.) situaţia este diametral opusă. Logica şi metoda lor cumulativă şi exhaustivă, de serioasă sinteză lexicografică, are un efect, în esenţă, la fel de negativ. Definiţia literaturii se dilată şi totodată se pulverizează. Devine inevitabil oscilantă, neselectivă, neierarhizată, prin înregistrarea tuturor accepţiilor posibile, atestate, multe istorice. Pentru un neprevenit, perplexitatea nu poate fi decât inevitabilă. Multe definiţii omologate acoperă, de fapt, întreg câmpul ştiinţelor spiritului. Un centru director, o accepţie semantică centrală lipseşte sau dispare, dacă ea a existat vreodată. Se adoptă adesea o soluţie de expedient, care pur şi simplu derutează. Iată cum procedează, de pildă, o *Encyclopedia International* (New York, 1963, 11, p. 20): „Vezi articolele despre literatura ţărilor celor mai importante, sau în limbile principale şi despre formele literare (poezie, roman, eseu, dramă, etc.) şi vezi de asemenea: *Aesthetic, Books, Folklore* etc. etc." Orice cititor poate deduce propria sa definiţie a „literaturii". Sau – mai mult probabil – niciuna...

Strict lexicografic vorbind, contribuţiile marilor lucrări de acest tip sunt multe, într-adevăr importante, chiar esenţiale. Dar astfel de cercetări nu pot decide şi nu pot propune, prin însăşi esenţa lor, o definiţie a literaturii. Putem alege, după împrejurări, contexte, necesitatea unui tip specific de demonstraţie etc., o anume accepţie bine atestată. *Literatura*, în astfel de lucrări de referinţă, are însă doar o imagine istorică, nu însă şi teoretică. O astfel de definiţie rămâne, inevitabil, difuză, eclectică, parţială. Inclusiv în proiectul avortat, *Dictionnaire international des termes littéraires*, litera L (1973), de gestaţie dificilă, laborioasă şi inconcludentă[9].

Cauza esenţială, evidentă, este de ordin pur conceptual. Noţiunea de *literatură* trece printr-o perioadă de criză profundă. După mulţi iremediabilă. Conceptul este „incoerent", „confuz". Accepţia „tradiţională" se „rupe în bucăţi", „se sparge" (*se brise*). Doar câteva constatări ale lexicografiei lui R. Escarpit şi a elevilor săi. În zona germană, aceleaşi

observații negative: conceptul de literatură oscilează, devine nesigur (*schwankt*)[10]. Este „difuz", „problematic" etc. Termenul devine, în mod inevitabil, pur convențional, folosit doar în titlul unor lucrări. În textul propriu-zis, el nu este decât foarte rar folosit și niciodată analizat. Trebuie deci „să punem la îndoială legitimitatea noțiunii de literatură"[11]. Într-o serie de lucrări anglo-saxone (inclusiv în *Encyclopaedia Britannica*, 14, 1937, p. 206) se vorbește doar de un „termen general, lipsit de o definiție precisă". În alte referințe, întâlnim expresii asemănătoare de tipul: „termen vag", „cel mai instabil (*fluid*), „generic", „colectiv" (*omnibus term*), un „termen-umbrelă" (*umbrella-term*). El nu este, în nici un caz, ceea ce se numește, în teoria literară germană, un *Grundbegriff*[12]. La același rezultat practic se ajunge, de fapt, când dicționarul de termeni literari înregistrează o serie de accepții. Dar nu operează nici o selecție, nici o ierarhizare. De unde se poate deduce că „definiția" literaturii este fie inutilă, fie se confundă cu totalitatea termenilor înregistrați.

Situație, de altfel, generală pentru totalitatea termenilor literari. O deficiență simțită acut, cu neputință de ignorat. Care este „validitatea" lor reală? Necesitatea preciziei terminologice rămâne o exigență nesatisfăcută a epocii. Ea devine evidentă când se discută problema „genurilor literare", a folosirii conceptelor curente („realismul" *sans rivage*, de pildă), legitimitatea preferențială a unei accepții etc. Temă de dezbateri, colocvii naționale și internaționale, inevitabil insolubilă. Nu există o instanță care să decidă și, mai ales, să impună o soluție unitară și fără drept de apel.

„Literalitatea" *literaturii* este, probabil, exemplul cel mai tipic al crizei lexicale moderne. Referința la *literă*, la *scris* și *scriere* în general, este tot mai contestată. În același timp, ideea de *scriere* devine din ce în ce mai elastică, mai ambiguă. Ea tinde să se dizolve într-o masă indistinctă de scrieri, de *scriitură*, în general. Dacă tendința este de a asimila *literatura* cu întreg domeniul literei scrise și tipărite, cu orice formă de scriere și comunicare scrisă (am reținut anterior acest proces[13]), *literatura* pierde inevitabil orice contur precis, orice specificitate. Ea se confundă cu orice imprimat, cu orice text destinat lecturii. În același timp, orice lectură poate descoperi în *literă* orice semnificație. Ceea ce duce și la concluzia (pe care mulți o și trag) conform căreia orice definiție a literaturii este posibilă, cu condiția să aibă o minimă coerență. Dacă literatura este pur și simplu *scriere*, diferitele funcții și calități ale oricăror *scrieri* echivalează

cu tot atâtea definiții posibile ale *literaturii*. De unde un conflict permanent între cantitate (= totalitatea scrierilor) și calitate (= valoarea specifică a acestor scrieri de orice natură). Ca și între lectura literară și cea metaforică, între cea referențială și figurată și interpretativă. Aceasta din urmă este mult mai frecventă și mai comodă decât prima. Într-un astfel de regim semantic aleatoriu, *literatura* primește, inevitabil, extrem de multe sensuri. Orice rigoare terminologică dispare.

Astfel de constatări empirice și teoretice, tot mai frecvente, duc, mai ales în a doua jumătate a secolului, la refuzul deschis al literalismului[14] și etimologismului. *Literatura* trebuie să renunțe la „mitul scriiturii"[15], al literei scrise. Noțiunea pare depășită, mai ales în perspectiva ideii-fetiș de *text*, considerat ca „producție", în același timp materială și de sens. Tendința – tot mai subliniată – este de a identifica, delimita, defini etc. „literarul" în afara „literalului"[16]. Abandonarea literaturii literale devine, în tot mai multe cercuri critico-teoretice, orientarea dominantă. Întreaga tradiție „literalistă" a literaturii este subminată și contestată. Criza ideii de literatură atinge, în felul acesta, un moment esențial, nu încă bine scos în evidență.

Renunțarea la referința etimologică (<*litera*) devine un cuvânt de ordine. Dezetimologizarea pare să se impună prin argumente cunoscute: definiția etimologică nu mai poate să cuprindă unitatea fenomenului considerat „literar". Multe din accepțiile estetice ale literaturii sunt străine de *literă*. „Trebuie deci să uităm etimologia"[17]. Într-un stil evident diletant, unii critici literari (J. Paulhan, de ex.) denunță anterior *La vanité de l'étymologie*[18]. Dacă, în „literatură", intră totalitatea producțiilor culturale, eliminarea etimologiei devine inevitabilă. Studii recente despre „istoria" sau „biografia ideii de literatură" (germane) nu fac, nici ele, nici o referință la *littera*[19]. Mai înainte, *Encyclopédie de la Pléiade* (R. Quéneau, *Préface*, I, 1955) proceda la fel. Alții vorbesc de „abuz", de „stadiu privilegiat... depășit". Sensul „scriptural", prima denotație a cuvântului, pare azi tot mai părăsit, uitat. În volumul IV a fost semnalată și această situație[20].

Nu se poate nega, în nici un caz, seriozitatea unor argumente. Cuvântul *literatura*, ca atare, lipsește în numeroase limbi. El este specific doar tradiției latine și limbilor romanice. Domeniul antic (elin), germanic, slav, includ *literatura* numai în sensul de *literacy*. Dar el nu mai are nici o relație directă, în aceste zone, cu *literatura* tradițională. Pentru a nu mai reține și faptul că în însăși limbile romanice se modifică,

prin traduceri, sensul de bază al lui *letteratura*. De la cel cultural, în primul rând, spre cel estetic.

Existența și recunoașterea poeziei orale și populare adâncește și mai mult criza definiției etimologice. *Literatura orală* și *populară*, concepte unanim admise[21], includ toate creațiile orale recunoscute ca estetice. Cu atât mai mult cu cât ele sunt, în mod frecvent, înregistrate în formă scrisă. Unii invocă uzanța actuală și declară „pedantă" etimologia. Alții evită, pe cât pot, folosirea calificativului „literar" și preferă calificativul „poetic", mai puțin datat, după ei, din punct de vedere istoric. În acest loc, folcloriștii și medieviștii se întâlnesc[22]. Există un limbaj scris și unul oral. Deci și două tipuri de definiții ale literaturii: *orală* și *scrisă*[23]. În multe situații, linia de demarcație precisă devine, de altfel, tot mai greu de trasat. *Literatura* primește sensul extensiv al cuvintelor scrise pe hârtie sau pronunțate cu voce tare, adesea în sens de recitare sau *performance*.

Formă modernă a oralității, *media* audio-vizuale tind să desființeze și mai mult monopolul scrierii. Conotația exclusiv scrisă a literaturii dispare. Ne aflăm – am mai constatat de altfel – în plină criză a „culturii tipărite" (*Druckkultur*). Intervin o serie întreagă de noi factori decisivi: enorma capacitate de difuzare, prestigiu mediatic, publicitate și rentabilitate[24]. Scrierea rămâne doar un mijloc de comunicare, între altele, mult mai moderne. În orice caz, „etimologia" este radical contrazisă de prestigiul și influența incomparabil superioară a *mediilor*. Unii vorbesc până și de „sfârșitul epocii cărții" (*Buchzeitalter*)[25]. Concluzie logică, într-un fel. Contrazisă totuși de experiența curentă, imediată. Umbra acestei catastrofe finale face parte din însăși esența și obsesia crizei actuale a ideii de literatură. Ne vom mai întâlni cu acest tip de reacție negativă.

3. Criza etimologismului este strâns asociată crizei *definiției istorice* a *literaturii*. De fapt, etimologismul însuși este un fapt istoric, valorificat istoric. Punerea sa în valoare aparține, în mod esențial, pozitivismului istoric (dominant mai ales în secolul trecut), în criză evidentă în cel actual. S-a și dovedit, de altfel, de *The Poverty of Historicism* (K. Popper, 1960). O referință de simplă orientare, deoarece dezbaterea este amplă, insistentă și polemică.

Aspectele sale sunt ușor perceptibile. Perspectiva și tradiția istorică a terminologiei *literaturii* este în vădită pierdere de viteză[26]. Ignorarea termenilor tradiționali și a precursorilor, care au adoptat, studiat, dezvoltat sau nuanțat aceștia termeni, este evidentă. Se constată, adesea, în sfera

teoriei literare moderne, o destul de curioasă şi surprinzătoare lipsă de informaţie istorică. Se înregistrează numeroase studii, mai mult sau mai puţin de sinteză, ce nu fac nici măcar o singură referinţă la tradiţia istorică a termenului *literatură*. De unde accepţii semantice abuzive, aleatorii, eufemistic spus „personale". Un singur exemplu: András Horn (*Literarische Modalität*, 1981). Alteori, schiţa istorică este mult prea rapidă şi incompletă. Există şi cazuri când tradiţia istorică este sumar înregistrată, dar cu o totală detaşare, fără nici o aderenţă şi valorificare reală. Sau, dimpotrivă, se optează pentru una sau alta dintre accepţiile istorice, reţinute însă fără vreo argumentare serioasă, documentată.

Există şi forme mai subtile de escamotare a dimensiunii istorice a lexicografiei. Se preia, de pildă, în mod tacit, un aspect sau altul al unei accepţii clasice, dar fără să se menţioneze acest lucru. Sau se propun sinonime moderne pentru accepţii foarte tradiţionale şi fără indicarea unui astfel de procedeu. O carenţă istorică este şi tipul de lectură simultană a literaturii, iniţiat – teoretizat în orice caz – de T.S.Eliot, în vestitul său eseu *Tradition and the Individual Talent*, 1919). Ea se produce, totdeauna, de la orizontul istoric actual, care asimilează toate noile creaţii, dar nu suprimă lectura simultană, plană, a literaturii şi a ideii sale. „Cu literatura din toate timpurile şi ţările, pot să am un raport direct, imediat, perfect" (E.R. Curtius[27]). Deci permanent, actualizat, supracronologic. Este de menţionat şi cazul scriitorilor care-şi inventează, în acelaşi spirit, „predecesorii". Paradox, aparent, întâlnit la J.-L. Borges şi la alţii. Despre datările fanteziste, în sfârşit, ale unor accepţii am amintit anterior. „Cuvânt recent", „tardiv", „fără onoare" sunt formule ce aparţin jurnalisticii eseistice, fără documentaţie istorică. Eroarea (evidentă) este preluată şi peste ocean de la „noua critică" franceză; „Istoria cuvântului (literatură) este scurtă şi neglorioasă"[28].

Alte argumente, în schimb, sunt demne de luat în consideraţie. Definiţiile literaturii sunt efectiv „istorice". În sensul că sunt datate şi databile, produse ale unor contexte şi cauzalităţi istorice, bine determinate, identificate şi diferenţiate. Observaţia nu este nouă în secolul 20[29]. „Concept istoric determinat", aplicabil unei „categorii istorice, nu universale, de scrieri"[30], sunt doar două dintre referinţele posibile.

De unde câteva consecinţe importante. Dacă *literatura* are o istorie, ea este variabilă în timp şi spaţiu, supusă unui proces de definire şi receptare continuă. Noţiunea nu este deci „imuabilă". Dar se întâmplă,

în mod frecvent, ca „un concept istoric particular al literaturii să fie considerat literatura însăşi" (W. Iser[31]). Evident, o eroare. O condiţie şi o definiţie *sine qua non, ne varietur* deci nu există. *Literatura* este, pe de altă parte, o categorie axiologică, o *matter of taste*. Şi cum aceasta se schimbă mereu, rezultă că şi accepţia literaturii se modifică în permanenţă. Acest relativism istoric blochează orice definiţie riguros omologată, orice accepţie pretins „specifică" (*proper definition*). Din care cauză, ar fi preferabil să folosim doar expresia „texte literare"[32].

Alte urmări sunt nu mai puţin notabile. Într-un sens, suntem chiar victimele unui inevitabil şi constant anacronism. Ce a fost valabil pentru secolele 17-19, nu mai este sau nu mai poate fi valabil, după poezia lui Mallarmé, în secolul 20[33]. Poate fi „gândită", „gustată", „definită" *Iliada*, să spunem, în termeni „moderni"? Dar peste un mileniu? Cu atât mai puţin. Din care cauză, s-a susţinut că termenul *literatură (comparatively modern)* nu se poate aplica vechilor scrieri. Nici că literatura „începe" cu prima atestare a termenului[34]. Se constată, în numeroase texte şi contexte de acest gen, chiar o adevărată ipostaziere a (pretinsului, unicului) „sens actual" al literaturii, o fetişizare a „noţiunii moderne de literatură". Ea este bine definită, dar i se atribuie o funcţie de axiomă, subînţeleasă, indiscutabilă. De unde şi dificultatea – enormă – de a reduce şi alinia definiţiile secolului 20 la definiţiile topice ale *literaturii* şi invers. Până la urmă, se decantează doar o definiţie „reziduală": *scrierea, litera*. Dar ea este (sau pare multora) minimală, insuficientă, reducţionistă, neutrală valoric etc. Audienţa sa, din această cauză, este şi rămâne redusă.

Aceeaşi situaţie (şi deci problemă) este tradusă şi în termeni de istorie culturală, în funcţie de epoci şi cicluri cultural-istorice, ascendente sau descendente. Şi criza ideii de cultură antrenează, în mod inevitabil, ideea condiţionată de literatură. Din mai toate dicţionarele literare, referinţa la „cultură" dispare. Industria, zisă „culturală", elimină toate vechile accepţii ale *literaturii*, începând cu „arta literară". Ea pare ieşită din uz, total „demodată". Şi acest fenomen a fost reţinut anterior[35]. Devine aproape un loc comun raportarea la diferenţierea literaturii şi a definiţiei sale, în funcţie de serii şi epoci culturale. Fiecare are noţiunea şi „idealul" său de literatură. De unde aspectul poate cel mai important al acestei crize: punerea directă, agresivă chiar, în discuţie a definiţiilor considerate „canonice" ale literaturii.

Am evocat-o, pe larg, la timpul său[36]. Reluarea sa, în acest cadru, este totuşi necesară pentru clarificarea deplină a acestei crize de dimensiuni efectiv istorice. O concluzie se impune: ideea dominantă, instituită, consacrată, despre literatură, nu este decât o convenţie culturală. Fiecare epocă are propriul său sistem dominant de norme[37]. Ce este şi ce nu este „literatură" stabileşte doar „canonul" epocii respective. *Belles lettres*, de pildă, dispare ca ideal normativ. Se susţine chiar că nu poţi recunoaşte şi „realiza" (în sensul englezesc al termenului), în nici o ipoteză, normele literare ale trecutului, definitiv „moarte".

Pe de altă parte, apare tot mai limpede ideea că literatura nu este decât un concept „academic", „şcolar". Efect al unei „programe didactice analitice", al unui *curriculum*. Iar acesta poate fi şi chiar este „pus în discuţie"[38], modificat, adaptat noilor exigenţe. Zeci de referinţe actuale nu fac decât să legitimeze această „demistificare" a noţiunii de literatură. Ea este impusă, „sancţionată" doar prin tradiţie şi prin autoritatea instituţiei culturale dominante. Nu există o mare literatură, ci numai „literaturi". Respectiv, obiecte, texte literare particulare, dificil de redus la unitatea unei definiţii globale. O cunoscută revistă franceză de studii literare, *Poétique*, înscrie combaterea acestei „fetişizări" şi „definiţii canonice" chiar în programul său (*Présentation*, 1/1970). Noţiunea alunecă spre descompunere şi devalorizare totală. Cel puţin în cultura occidentală a ultimelor decenii.

O realitate este, în orice caz, incontestabilă: literatura „se face" mereu, bineînţeles altfel, *work in progress* în sensul cel mai propriu al cuvântului, a cărei definiţie nu poate fi statică, definitiv fixată, ci reformulată, „deschisă". Observaţie, de altfel, destul de veche. Ea este bine precizată încă din perioada formaliştilor ruşi. Frontiera literaturii este în continuă deplasare. Ce este un „fapt literar" azi devine un simplu „fapt" mâine. În consecinţă, „devine din ce în ce mai dificil de dat o definiţie bine stabilită a literaturii" (I. Tânianov[39]). Studiul literaturii este, în mod inevitabil, inerent istoric. El se schimbă odată cu concepţia despre literatură, care se modifică, la rândul său, în funcţie de transformarea literaturii însăşi. Ce este literatura „necatalogată" azi devine literatură sau poezie mâine. Fiecare epocă sau generaţie literară are literatura şi deci definiţia sa a literaturii. Istoricismul consecvent o destabilizează şi relativizează. Definiţia literaturii (numai unul dintre numeroasele citate utile) este „suma operelor literare actuale (şi poate posibile)"[40]. Am

amintit anterior titlul unei lucrări sud-americane despre „schimbarea noțiunii" de literatură. Iată și un titlu, german, anterior, cu același conținut: *Veränderungen des Literaturbegriffs* (Helmut Kreuzer, 1975).

De reținut, în sfârșit, și dublul sens al acestei relativizări a ideii de *literatură*. Ea are efecte contradictorii. Dar rezultatul final, de largă „deschidere", echivalează cu o tot mai accentuată indeterminare și chiar pulverizare conceptuală. Pe un plan, se observă o dilatare continuă a definiției. *Literatura* include tot mai multe genuri și forme literare „masificate" (*paraliteratura, subliteratura* etc.). De unde o părăsire tot mai accentuată a criteriului ierarhic și valoric. Distincția între „superior" și „inferior", „semnificativ și „efemer" dispare. În mod evident, *literatura de masă* aparține unei „lumi fără norme", „fără standarde", aproape amorfe și în derivă. Literatura a intrat sub regimul, dacă nu exclusiv, cel puțin predominant al cantității, difuziunii și pluralității incontrolabile a perspectivelor și punctelor de vedere. Criteriul „autorității" dispare. Ceea ce echivalează, la polul opus, cu particularizarea extremă. Sensul literaturii se restrânge până la accepțiile cele mai individuale, subiective, particulare. Vom reveni asupra acestui fenomen. Depășirea distincției necesare și canonice dintre „artă" și „nonartă" în literatură, dintre cultural și noncultural, popular și elitist poate fi definită și ca o criză „postmodernă" a ideii de literatură. Ea se face simțită și în Europa de est, chiar și înaintea perioadei posttotalitare[41].

4. Un moment de ruptură, într-adevăr istorică, de accepțiile tradiționale ale ideii de literatură este reprezentat, în aceeași epocă, de ascensiunea masivă a criteriilor heteronomice, îndeosebi sociale și economice. Determinismul cel mai plat își face, adesea, apariția. Am făcut cunoștință, la timpul său, și cu acest nou fenomen[42]. Definiția socială a literaturii dă o lovitură, am spune „mortală", ideii clasice de literatură. Se poate vorbi, efectiv, de o adevărată *criză a definiției sociale* a literaturii. Ea devine doar un fenomen social, între altele, cu o expresie a formalistului rus I. Tânianov, un „fapt literar" (1924) și nimic mai mult. Recunoașterea sa este în același timp științifică și empirică. Din „statică", definiția literaturii devine „evolutivă". Ceea ce face ca proprietățile recunoscute literaturii să se modifice periodic. Să fie înregistrate obiectiv în evoluția lor și, în același timp, accentul să se deplaseze de la „producătorul" literar (scriitor, autor), la „consumator" (public). Ceea ce schimbă în mod radical toate datele problemei. În consecință, ideile de „puritate",

„autonomie", litere „liberale", „gratuite" şi celelalte îşi pierd orice prestigiu. În multe zone teoretico-literare, ele chiar ies din circulaţie. Un aspect imediat perceptibil, mai ales în marea presă, în activitatea editorială şi, bineînţeles, în teoria literaturii.

Societatea şi criteriile sale decid, în esenţă, ceea ce este şi ceea ce nu este literatură. Concluzie radicală, cu urmări incalculabile. Relativismul „istoric" face loc relativismului „social", cu care de fapt se confundă. În practica recepţiei literare, noţiunea de „literar" şi „poetic" nu mai decurge dintr-o serie de calităţi recunoscute, intrinsece, ale unui text. Ea se defineşte doar prin confruntarea directă şi colectivă cu realitatea obiectivă a acestui text. Respectiv cu modul său de „funcţionare" în conştiinţa cititorilor. *Literatura* corespunde unor concepte şi convenţii stabilite de comunitatea cititorilor. Referinţele, şi la acest capitol, sunt numeroase şi concludente[43]. Ele pătrund şi în mari lucrări de referinţă, în enciclopedii etc. Sociologia literaturii îi consacră secţiuni întregi.

„Discursul" considerat „literar" se transformă într-un „discurs social", într-un mod de receptare şi acceptare colectivă. Reacţia publicului cititor fixează, direct sau indirect, conţinutul şi limitele ideii de literatură. Ea este definită şi studiată doar prin anchete, sondaje şi interviuri. Supusă unui adevărat şi permanent „scrutin". Din punct de vedere „democratic", acestui principiu, care devine dominant, nu i se poate aduce nici o obiecţie. Devin însă evidente, în acelaşi timp, şi o serie de deficienţe serioase, inevitabile: nivel foarte scăzut, adesea, de recepţie, oscilarea modelor şi a publicităţii literare, arbitrarul selecţiei unor *media* influente. Până la urmă, „oricine poate să indice (să decidă) ce este o operă de literatură"[44]. La limită, bazele oricărei definiţii sunt subminate şi pulverizate. Criză totală, o realitate dominantă a epocii.

Deosebit de vizibil este acest fenomen mai ales în occident, unde confiscarea ideologică a „discursului social" anulează orice specific şi autonomie a literaturii. Ea devine un produs al „scriiturii", citit şi transformat *în* şi *printr-o* ideologie. În stângismul literar francez, o astfel de concepţie este curentă[45]. Şi cum ideologia marxistă sau marxizantă este dominantă, se denunţă în permanenţă accepţia „burgheză" actuală a literaturii, „mesajul fascizant al semnificantului", doar un instrument al puterii". Se cere deci cu insistenţă „subversiunea fundamentelor lingvistice actuale". Operaţia este pusă sub semnul „declinului (iremediabil, *n.n.*) al scriiturii"[46]. Culpabilă ideologic, total demistificată,

devalorizată. Întâlnim astfel de agresiuni ideologice şi în critica americană recentă. Noţiunea însăşi este denunţată sub incidenţa lui *political corectness*: „Categoria literaturii" numeşte un capitol cultural al vechii burghezii"[47]. Nici... Jdanov n-ar fi fost de o altă opinie.

Evident există şi nuanţări, în special ale „Şcolii de la Frankfurt". Dar şi ea are obsesia instituţiilor sociale dominante ale statului (burghez) actual. Literatura – în această perspectivă, mai mult sau mai puţin fixată, poate chiar maniacală – ar trebui să devină „unidimensională", expresie directă a lui *One-dimensional Man* (Herbert Marcuse, 1964). Fenomenul n-a scăpat neobservat şi chiar denunţat. În faţa ofensivei ideologice, devastatoare, se deplânge „slaba poziţie a literaturii"[48]. Şi scriitori ca R. Musil vorbesc de „slăbiciunea şi precaritatea noţiunii de literatură", dominată de „voinţa politică"[49]. În URSS şi în ţările foste „socialiste", acesta a fost de altfel statutul oficial al literaturii: în esenţă, un instrument de propagandă ideologică, oricâte „destinderi" şi „dezgheţuri" trecătoare se constată. Obsesia constantă este aluzia şi „şopârla" ideologică, de depistat şi sancţionat cu cea mai mare „vigilenţă".

În ultimă analiză, criza socială a literaturii se confundă cu criza ideii de valoare literară, *i.e.* estetică. O realitate incontestabilă a perioadei actuale[50]. Un capitol întreg al teoriei literaturii. El se rezumă, de fapt, la controversa: valoare absolută, în sine (bineînţeles, radical contestată) sau valoare relativă, de circulaţie? Calitate sau cantitate? Singura conciliere posibilă ar fi, în acest ultim caz, doar recunoaşterea valorii şi a genului „scurt" (aforisme, adagii, maxime etc.) denumit, uneori, şi *littérature en miettes*[51]. În rest, se constată un apus (iremediabil?) al monopolului deciziei elitelor, primatul gustului public asupra celui „critic", de (pretinsă) „autoritate". Literatura modernă tinde să se emancipeze definitiv de criteriile restrictive. În orice caz, aporia: literatura = totalitatea scrierilor/literatura = totalitatea scrierilor de valoare îşi pierde aproape orice actualitate.

Subminarea ideii de „valoare literară" are şi antecedenţi iluştri. Fenomenologia (R. Ingarden) face o distincţie clară, metodologică, între „opera literară" „fără valoare" (*wertloses Werk*) şi „opera de artă literară"[52]. De unde şi excluderea criteriului de „evaluare, total independent de identificarea literaturii"[53]. Spre deosebire de *Dichtung, Literatur* se vrea folosită doar „neutral valoric" (*streng wertneutral zu verwerden*)[54].

Excluderea judecăţii de valoare duce la concluzia – inevitabilă – că literatura, chiar proastă, tot... „literatură" este[55]. Ea este acceptată şi

afirmată, energic, în zone întinse ale „noii critici". Valoarea estetică este fie foarte relativizată[56], fie – de cele mai multe ori – negată. Într-o antologie critică de tipul *What is Literature*? (1978), întâlnim această teză de mai multe ori. Teoria „obiectivă" a literaturii exclude sau se eliberează de orice preocupări axiologice, valorizante etc. O propoziție precum: „a denumi ceva ca literatură... în sensul primar al termenului, a elogia" devine total inacceptabilă. Literatura este numai un „termen de aprobare" (*an approval term*)[57]. Se ajunge, de altfel, la concluzia, că nici nu există o valoare absolută, transcendentă, universală. Ea nu este, nu poate fi, decât „contingentă"[58]. Discutabilă, contextuală, deci foarte aproximativă.

5. Dificultățile – evidente – ale definiției *literaturii universale* au fost trecute anterior în revistă (vol. V). Problema are și o legătură esențială cu însăși definiția generală a literaturii. Pentru a fi validă, acceptabilă, ea trebuie verificată și confruntată cu totalitatea aspectelor literaturii. Oricare ar fi limba de expresie și zona culturală originară. *Criza localizării geografice* este, din aceste motive, o mare realitate. O definiție universală a literaturii, în bună logică, nu poate fi decât „definiția literaturii universale" sau echivalentul său. Concluzie, totuși, nu ușor de demonstrat, și (cu atât mai mult) de adoptat de către actuala mentalitate literară dominantă. Trei mari obstacole metodologice sunt de depășit. Ele fac parte din însăși conștiința literară a epocii, cu limite și obstacole considerabile.

Cel dintâi se precizează în zona posibilității cunoașterii globale, inclusiv în domeniul literaturii. Marele declin al sistemelor și sintezelor metafizico-epistemologice (de tipul Hegel, de pildă), apusul soluțiilor universaliste, neopozitivismul de toate nuanțele, elogiul fragmentarismului, factualismul și spiritul descriptiv dominant se opun, explicit și mai ales implicit, generalizărilor de orice tip. Par riscate, chiar imposibile. Inclusiv în cazul nostru, al generalizărilor literare, respectiv teoretico-literare. Orice considerații și generalizări (două exemple tipice: „teoria literaturii" și „literatura comparată") ce depășesc raporturile de „fapt", relațiile obiective perceptibile, strict atestate textual, devin suspecte. Deși, chiar și aceștia neopozitiviști (care se ignoră sau nu) operează, în realitate, tot cu preconcepte și inducții generaliste. Noțiunile însești de „text", „semn", „semnificație" sunt doar câteva dintre aceste preconcepte inevitabile și de cea mai largă circulație.

Din care cauză, se constată o foarte răspândită reținere, refuz și chiar repulsie de a generaliza, de a folosi criterii universale, de a elabora

sinteze teoretice. Așa cum nu există, de pildă, o religie comună, nu există nici o poetică universală, comună tuturor literaturilor. Nici măcar în devenire, *in spe* sau *in statu nascendi*. Iar dacă definiția literaturii este extrasă doar în baza „canonului vestic", devine imposibilă definiția generală a literaturii ce ar include, în mod necesar, și literaturile „nonvestice". Tot ce este proclamat ca universal în acest domeniu devine deci îndoielnic. O ipoteză profund dubioasă. Concluzia? „Literatura de sinteză nu este pentru ziua de mâine". Rezumăm doar câteva opinii, considerate reprezentative, din zona „comparatismului" academic, din a doua jumătate a secolului[59]. Acest gen de obiecții este extrem de răspândit și în alte categorii de studii literare, de circulație și prestigiu incontestabil.

În sfera „noii critici", îndeosebi pariziene – formalisto-structuralisto-semiotice – înclinată spre soluții radicale, negații vehemente și verdicte, adesea, de o rară suficiență, se procedează, de fapt, tot prin generalizări abuzive. În plus, baza documentării, aproape exclusiv francofonă (foarte rar citat și câte un anglo-saxon, iar criticii germani sunt, în totalitate, de specia *connaîs pas*) face cu atât mai precare multe din concluziile și verdictele sale. Ideea de *literatură universală* – în centrul atenției noastre – este categoric respinsă și executată, am spune, cu ferocitate, prin preconcepte restrictive și prejudecăți evidente. Ideea de *literatură universală* este declarată o „utopie totalitară" (*sic*), o „simplificare grosolană" (G. Genette). După alții, un „monstruos loc comun", conform căruia literaturile „par să tindă să formeze un ansamblu" (M. Blanchot)[60]. Ca și cum totalitatea statelor lumii (un singur exemplu empiric) n-ar constitui, nu mai puțin, un „ansamblu" de state, noțiune cum nu se poate mai legitimă.

Este evident că „ecumenismul" literar (expresia se întâlnește la J.-L. Borges[A1] și la alții), care ar include „toate" literaturile, curentele, genurile și formele literare, se lovește, în felul acesta, de un baraj de netrecut. O „casă comună" (ideea a putut fi totuși gândită în sfera politică) a literaturii – respectiv universală – nu se întrevede încă în a doua jumătate a secolului. Iar o „definiție a literaturii universale", din cauza inhibițiilor amintite, cu atât mai puțin. Parcurgem, în zone întinse ale studiilor și reflexiei literare actuale, o eclipsă totală a percepției și cu atât mai mult a definiției „elementului comun" în literatură (sub orice formă), ca și a generalizării și sintezei (de orice tip). Progres sau, dimpotrivă, regres considerabil? Totul depinde de perspectiva adoptată. În general inhibată și chiar

terorizată de apologia particularităților, fragmentelor și minorităților de toate categoriile. Secolul 20 pare să se încheie, sub acest aspect, în zodia pulverizării, fragmentarismului și „apusului" sintezelor generalizante. Cunoașterea fragmentată domină cu autoritate. Fatalitate? Realism epistemologic? Noi deprinderi și standarde intelectuale? Toate aceste ipoteze sunt de luat cu precauție în considerație.

Al doilea obstacol constă în conștiința actuală, încă extrem de vie și tenace, a particularităților literare. Unele realități literare, situate mai ales în contextul lor cultural specific, se dovedesc ireductibile. Deosebiri enorme, în funcție de diferite zone culturale, blochează toate ipotezele, tentativele și formulele „generaliste". Am trecut în revistă aceste obiective și tipuri de „rezistențe" la conceptul de *literatură universală* (vol. V). Naționalismul literar, eurocentrismul, etnocentrismul în general, canonizarea spiritului literar occidental, sunt marile handicapuri ale universalității literare. Ele au un caracter tradițional, empiric și, din punctul de vedere al studiilor literare, mai ales unul practic. Lipsesc și competența și instrumentele de lucru ale unei astfel de cunoașteri integrale. În realitate, situația este și mai complicată, mai ales în zona americană și a studiilor literare vestice.

O negație deosebit de virulentă vine și din direcția ideologică, în spiritul lui *political corectness* de care am mai amintit. Este, de fapt, și ultima varietate a comunismului și stângismului american, o realitate ce începe să fie percepută și denunțată și în cultura română actuală[61]. Sunt contestate, în mod radical, toate valorile și criteriile universale, inclusiv literare. Se produce, în realitate, o represiune ideologică antiuniversalistă inversă, în numele tuturor minorităților posibile: etnice, rasiale, culturale, sexuale etc. „Multiculturalismul" – recunoscut ca supremă realitate a epocii – respinge orice criteriu unitar, general și imperativ. Criteriile generale, pretins „albe", sunt denunțate în stil agresiv de „negri". Cele pretins „masculine" de opozantele „feminine", nu mai puțin intransigente și combative. Cele „sexual-normale" sunt respinse cu indignare de toți heterosexualii de ambe sexe etc. etc. Asistăm la o revoltă a minorităților de orice tip, în urma căreia literatura se vrea concepută și definită în termeni exclusiv particulari. Urmările sunt enorme. „Localizarea", într-un fel sau altul, a literaturii este lipsită de orice fundament teoretic și declarată practic imposibilă.

Elogiul tot mai energic şi exclusivist al particularismelor, diferenţierilor, specificităţii, minorităţilor, marginalităţii etc., de orice categorie, ar face deci imposibilă – la sfârşitul secolului 20 – orice generalizare literară. Deşi, raţional vorbind, este absurdă pretenţia de a nu putea vorbi decât doar despre ceea ce „eşti": alb, negru, oriental, femeie, homosexual etc.

Dacă nu există decât entităţi strict particulare, apar cel puţin patru consecinţe negative inevitabile: 1. Relativismul cultural-literar devine singura atitudine legitimă şi, prin implicaţie ideologică directă, unica tolerabilă. Existenţa valorilor (literare) „absolute", „universale", ţine exclusiv de domeniul miturilor metafizice; 2. Studiul literar este posibil doar pe spaţii mici, bine delimitate, pe fragmente insulare, reductibile, un fel de „monade cu ferestrele închise"; 3. Singura metodă acceptabilă, în acest caz, este doar pur descriptivă, obiectiv-obiectivistă, dominată de inhibiţia, mai mult: de refuzul categoric al oricărei generalizări. În astfel de condiţii, o formulă ca *literatura universală* nu numai că nu mai poate fi localizată în spaţiu, dar este lipsită şi de conţinut şi de sens; 4. Particularitatea este prin definiţie irepetabilă, spontană, de unde excluderea oricărei previziuni, speculaţii şi ipoteze universaliste. În consecinţă, nimeni nu poate să întrevadă – în mod legitim – cum va „fi" literatura întregii lumi în viitorul mai mult sau mai puţin apropiat, ce forme va avea etc. În astfel de condiţii, orice definiţie a *literaturii universale* nu poate fi decât provizorie, riscată, contestabilă în esenţă. Ea n-ar constitui decât o „perioadă" istorică, un „tip" literar, între altele, distinct şi identificabil doar la nivelul ultimei perioade istorice: epoca actuală[62].

Poate cea mai „periculoasă", din punctul de vedere al particularităţii axiomatice, este, în sfârşit, poziţia extremă, absolutistă, a originalităţi literare ireductibile. Unicitatea operei literare, oriunde în timp şi spaţiu, este realitatea primă şi ultimă. Dacă nu există, în esenţă, *decât* opere individuale, irepetabile, în orice literatură din lume (accesibilă sau nu prin lectură directă), nu poate fi posibilă nici un fel de generalizare, sinteză, reducere la unitate fie şi schematică etc. De nici un tip şi la nici un nivel. Vechea teză croceană are, într-adevăr, vitalitatea sa, chiar dacă nimeni nu mai evocă – în această dezbatere – pe acest mare precursor. Aplicată la scară „universală", ea nu poate duce decât la o serie de eseuri şi monografii despre autori individuali, în orice limbă, la studii organizate doar cronologic şi în cadre regionale bine delimitate şi la criterii empirice,

extra-literare. Aproape toate istoriile literaturii universale existente nu sunt scrise, de fapt, după o altă metodă. Chiar dacă ea nu este recunoscută sau revendicată pe față sau, și mai puțin, teoretizată. Prin parcurgerea lor se vede însă foarte bine cum analiza și caracterizarea literară se pulverizează inevitabil. Sau se menține la stadiul, cel mai frecvent, al generalizărilor de ordin pur informativ-enciclopedic.

Al treilea obstacol, în sfârșit – resimțit din plin de conștiința literară, mai ales în ultima jumătate de secol –, este imposibilitatea sau refuzul identificării ideii de *literatură universală* cu *literatura* pur și simplu. În sensul a două cuvinte cu același conținut semantic. Totalitatea aspectelor „universale" ale literaturii se confundă, în ultimă analiză, cu morfologia și fenomenologia *literaturii*, înțeleasă ca o categorie teoretică și lexicografică universală, scrisă uneori – pentru sublinierea ideii de bază – cu un L.

Este rezultatul unui dublu proces, căruia nu i se dă încă toată atenția. Asistăm, de fapt, la o transformare radicală, progresivă a ideii de literatură. În acest domeniu, practica editorială modernă, difuziunea internațională a literaturilor, acțiunea *mass-media*, înmulțirea numelui autorilor cu dublă identitate culturală și lingvistică (de preferință internațională) sunt realități ce se impun cu mult înaintea formulărilor și sistematizărilor teoretice. Eliminată de „noua critică", în toate variantele sale, singura disciplină specializată, în principiu, în rezolvarea unor astfel de probleme, *literatura comparată*, se află într-o evidentă pierdere de audiență și prestigiu.

Un prim indiciu al universalizării, fenomen caracteristic epocii – să ne reamintim – este lărgirea progresivă a orizontului cunoașterii și a razei vizuale literare. Ea tinde să devină tot mai internațională, globală și, potențial vorbind, universală. Ne sunt cunoscute tendințele acestui proces: în primul rând, trecerea de la identitatea restrictivă, închisă, a *literaturii naționale* la orizontul internațional al literaturii și la categoriile sale generale[63]. *Literatura națională* (vol. V) este privită în perspectivă istorică, diacronică, ca un fenomen intercultural. Renunțarea și chiar denunțarea, contestarea „conceptului vestic de literatură", valabil doar pentru *Western World*[64], implică în mod direct părăsirea etnocentrismului, în speță european sau american.

O definiție a literaturii formulată doar pe baze strict occidentale, moderne sau contemporane, nu mai este, în principiu cel puțin, acceptabilă. Marile centre culturale, considerate de drept sau de fapt

„imperialiste", sunt puse tot mai insistent în discuție. Concluzia care se desprinde – deocamdată cu destulă timiditate – este că o sinteză poate fi totuși întrevăzută, că o generalizare în funcție de noi premise este posibilă și că o „teorie a literaturii universale" are, în această perspectivă, o logică legitimă. O „lectură simultană" a literaturii universale nu este, teoretic vorbind, o absurditate. Extrema limită a generalizării se confundă cu dimensiunile și cu esența literaturii pur și simplu. Revenirea insistentă asupra acestui aspect este esențială pentru a înțelege bine și direcția și mecanismul criticii definiției universaliste a literaturii. Un adevărat punct nodal (și nevralgic) al conștiinței literare, încă restrictivă, sub multe aspecte, a epocii.

Un indiciu foarte serios în acest sens este oferit, bibliografic vorbind în primul rând, de slaba audiență de care se bucură noii teoreticieni literari care au întrevăzut și afirmat o astfel de soluție. Noi înșine am încercat să sistematizăm întreaga discuție (până în deceniul nouă) într-un capitol dintr-o carte: *La littérature universelle ou la littérature*[65]. Marii precursori sunt, în primul rând, Etiemble, dar (mai discret) și R. Wellek. Acesta preconiza, în mod similar, „departamente de literatură generală și internațională" sau, mai simplu spus, de literatură (*or simply Literature*)[A2]. Ideea este acceptată și de unii critici, ca N. Frye: „contextul" literaturii este totalitatea literaturii, literatura însăși (*its context whitin literature itself*) [66]. Merită semnalate și alte argumente. Ipoteza unui nou tip de „model" elaborat pe baze deductive-inductive, capabil să depășească modelul propriei noastre culturi, un model care să fie operativ și în cazul unor „culturi diferite de a noastră" și care să țină seama de (întreaga) „cultură de descris își face apariția" (A.J. Greimas)[67]. Și etnografia propriu-zisă poate oferi o bază „adevărată și universală pentru noțiunea de literatură"[68]. Conceptul devine, în această perioadă, „internațional"[69]. Simptomatică, în sfârșit, este și oscilarea terminologică: „literatură" / „literatură universală" (*Literatur/Weltliteratur*) chiar și în titlul unor manuale de „istorie" a literaturii universale[70].

Dar toate aceste soluții sunt discontinue, marginale și nu întrunesc, nici pe departe, majoritatea adeziunilor. Sunt de reținut, în sfârșit și dificultățile terminologice specifice localizării „geografice" a *literaturii universale*. Problema nu este numai de simplă lexicografie. Traducerea unor concepte de teorie literară extrem-orientală în limbi europene este foarte dificilă. În multe limbi „exotice", nu există termeni care să acopere

întreg domeniul *literaturii scrise*, în sensul european al cuvântului. O nomenclatură literară internațională unitară devine un pariu imposibil[71]. Se procedează, în cel mai bun caz, prin analogie și sinonimie.

Cel mai convingător exemplu este dat chiar de cuvântul *literatură*. În multe comunități etnografice, extra-europene, dacă prin „literatură" se înțelege un termen inteligibil pentru expresii verbale și scrise de inspirație estetică și imaginativă, acesta nu poate fi tradus în englezește printr-un alt cuvânt decât *literature*[72]. În Japonia, ideea însăși de *literatură* este importată din vest. Unii cercetători japonezi cred că aceasta este chiar cea mai mare contribuție occidentală la dezvoltarea literaturii japoneze. Într-adevăr, în limba japoneză nu există un cuvânt pentru *literatură*. El a trebuit să fie inventat de scriitorii moderni, deși în limba japoneză veche există totuși termeni pentru fiecare tip de poezie, ficțiune, dramă, critică și eseu[73]. Dificultăți și în limba chineză: „Cel mai apropiat echivalent" (*wen*) „are un foarte larg câmp semantic". Sensul cel mai larg se apropie de al termenului latin tradițional, *litterae*: „cultivat", „educat", „cultură" (*Bildung*). În unele combinații (*wen-chih*), apare și sensul de „artistic", „împodobit"[74]. În India, termenii de *literatură* și *cultură* sunt alternativi și deci interoperabili[75].

O reducere – destul de aproximativă – la unitate se realizează, în felul acesta, doar în cadrul ideii de „cultură". Dar adevărul este că un denominator comun, la scară universală, nu există. *Literatura* se lasă, cu mare dificultate, bine definită și localizată, terminologic vorbind, în toate cele patru puncte cardinale. Încă un aspect față de care secolul actual se arată deosebit de sceptic.

6. O situație foarte asemănătoare se constată și în sfera definițiilor clasice, începând cu *definiția estetică* a literaturii. Ea este subminată de criza generală a criteriului estetic, în secolul 20, al tuturor tendințelor heteronomice exclusiviste și agresive, și de o veche „confuzie" (mai bine spus omologarea și identificarea) între *poezie* și *literatură*. Disocierea progresivă a celor doi termeni – proces tradițional, care a fost semnalat și în secolul 20[76] – duce la subminarea și substituirea tot mai radicală și extensivă a *literaturii* de către *poezie*. În cele din urmă, *poezia* dizlocă, înlocuiește și apoi elimină total *literatura* din sfera creațiilor recunoscute în general ca „literar-artistice". Prestigiul *literaturii* se prăbușește. Criza sa „estetică" o scoate, sub acest aspect, din circulație.

Pentru cine a parcurs cu oarecare atenție istoria semantică a celor doi termeni, surprinde tenacitatea confuziei dintre *literatură* și *poezie*. O întâlnim peste tot în dicționare literare, teorii ale literaturii, studii literare mai mult sau mai puțin competente și specializate. Lipsa de discriminare terminologică este, în ea însăși, un indiciu evident de criză. Căci dacă lui Aristotel îi era „permis" să vorbească numai despre „poezie", unui T. Todorov, de pildă, la sfârșitul secolului 20, nu-i mai este îngăduit să „definească" literatura doar prin... definiția poeziei după Aristotel[77]. Nu-i mai puțin adevărat că o formulă precum „poezia, adică literatura" este curentă în studiile literare (franceze, în speță) ale epocii[78]. Dar nu numai. Câte un titlu anglo-saxon spune tot: *The Truest Poetry. An Essay on the Question: What is Literature?* (Lawrence Lerner, 1964). Într-un studiu despre „definiția literaturii" întâlnim (un singur exemplu) o teză identică: o definiție a literaturii care nu se acomodează cu poezia este o rea (*wrong*) definiție[79]. Și în critica germană confuzia este curentă: *Literatur oder Dichtung* (referințe inutile). De fapt, *Dichtung* are sensul de creație, care acoperă atât poezia cât și literatura. De unde perpetuarea confuziei. Istoria „poeziei" este considerată... istoria „literaturii". Aceeași confuzie, în cea italiană etc.

Respingerea acestei confuzii este puțin curentă și nu susținută de nume prestigioase[80]. Argumentele, în general, nu sunt solide: după unii poezia ar fi... „fără vârstă", în timp ce literatura are o „istorie". După alții, poezia ar fi „compusă și vorbită", în timp ce „literatura" este „citită și studiată"[81] (ca și cum poezia n-ar fi în aceeași situație). Alte distincții sunt cam de același gen. Ele oferă și un bun indiciu despre nivelul real al acestor dezbateri la sfârșitul secolului 20. Încă un semn evident de „criză" a definiției *literaturii*.

Eliminarea *literaturii* de către *poezie* este, de altfel, esența însăși a contestării estetice a literaturii. În sensul că *poezia* „absoarbe" și revendică – integral și exclusiv – toate calitățile estetice, reale sau potențiale, ale *literaturii*. În felul acesta, ea este nu numai marginalizată, dar și eliminată din competiție. Atingem punctul final al unei crize ereditare, endemice, tradiționale, nu numai terminologice, dar și de esență. Ea a fost urmărită în toate volumele anterioare ale acestei *Biografii*, începând încă din antichitate. Convingerea generală este că forma cea mai „pură" de literatură este doar poezia lirică și numai noțiunea de *Dichtung* ar fi adecvată „calităților estetice"[82]. *Literatura* n-ar corespunde denotației

textelor „ritmico-melodice". Doar termenul de *poezie* ar face explicită şi justificată natura productivă, creatoare şi instrumentală a scrisului.

Nu mai poate surprinde, în aceste condiţii, contestarea – adesea polemică – a conceptului estetic de literatură. În culegerea cunoscută *What is Literature?*, o astfel de critică este subliniată încă în *Introduction*. Când se discută, în general, despre *Littérature*, problemele estetice şi critice sunt adesea puse (am spune... pudic) între paranteze. Ideea tinde să se „disperseze", să se „descompună" (*éparpiller, dissoudre*)[83]. Apar şi alt gen de obiecţii. În definitiv, numai cei ce sunt capabili de judecăţi estetice se pot pronunţa în cunoştinţă de cauză[84]. Iar aceştia sunt, în mod evident, puţini la număr. În plus, estetica „receptării" modifică, slăbeşte, dacă nu chiar elimină conceptul tradiţional de „emoţie literară". Emoţia particulară, subiectivă, dispare în favoarea „emoţiei" generale, obiective[85]. Preferinţa pentru „orientarea estetică" a literaturii ar sărăci, pe de altă parte, viaţa culturală în ansamblul său. Se preconizează, totodată, studiul *cinetic*, fără conotaţii estetice, al literaturii („ce, când, de ce, cum"), în defavoarea definiţiei *estetice*, bazată doar pe criterii calitative[86]. Preocuparea pentru *emoţional response*[87], în sensul experienţei psihologice personale foarte curente a lecturii literare, merge în acelaşi sens. Versiunea psihanalitică degradată este de tipul *Le plaisir du texte* (R. Barthes, 1973). Se reţine, în trecere, şi ambiguitatea – evidentă – a termenului de „plăcere", la acest critic fost la modă. Exacerbarea naţionalismului literar (vol. V) contribuie şi ea la criza ideii de literatură estetică.

Urmarea directă a acestor orientări este criza evidentă a categoriilor estetico-literare tradiţionale. Ele sunt tot mai respinse, tot mai abandonate. Noţiuni ca „frumos" (contestată încă de avangardă), respectiv *belles lettres*, „beletristică", „gust literar" (şi altele de acelaşi tip) par tot mai perimate, anacronice. O alterare de sens se produce şi prin traducerile textelor antice, unde *belles lettres* (expresie modernă) nu este echivalentul exact al lui *litterae*. Cu atât mai puţin traducerea termenului german *schöne Literatur* prin *belles lettres*. Şi nu este corectă nici afirmaţia conform căreia, până la Mallarmé a dominat doar *l'amour des belles lettres*[88], poetul francez semnificând un punct decisiv de ruptură şi o placă turnantă de dimensiuni istorice. Este aruncată peste bord, bineînţeles, şi noţiunea înrudită (considerată la fel de uzată, de depăşită) de *artă literară*, cu toate ideile conexe: „capodoperă", „creator" etc. S-ar opune – ireconciliabil –

două concepții despre literatură: a artei tradiționale și a literaturii ca experiență, „care-și bate joc de opere", dispusă să se „ruineze" numai pentru a atinge „inaccesibilul"[89]. Se formează chiar și un clișeu: „Literatura este mai mult decât o artă", „non-arta este și ea o artă" (în variante franceze, germane). De unde din nou contestarea „valorii literare". O descriere literară precisă, particulară, bine localizată este transformată (în condițiile istorice, sociale, ideologice etc. amintite) în normă universală, într-un criteriu obiectiv de valoare. Evident, procedeul este contestabil. Valoarea se relativizează, prestigiul său este pus legitim în discuție. Subversiunea noțiunii tradiționale de autor – care-și poate însuși cu dezinvoltură, prin colaje, tot felul de texte, evident și agresiv extra-literare – se înscrie în această tendință, eufemistic spus minimalizantă pe toate planurile, total ostilă „artei literare".

Ce sens mai poate avea, într-un astfel de context, o altă idee tradițională: *specificul literar?* Evident, niciunul. Criza este, de altfel, mai veche. Încă după al doilea război mondial, J. Benda era uimit că încă „se mai caută" specificitatea literaturii și a limbajului literar. Preocuparea ar fi specifică doar pentru... *La France byzantine* (1945). Hiperformalizantă, estetizantă și autonomistă. Când noile filozofii (existențialiste, marxiste de toate nuanțele) și sisteme teoretice încep să domine scena, specificul literar se vede contestat și din aceste direcții. Criteriile ideologico-politice, în plină ofensivă, nu pot accepta izolarea specifică și autonomă a literaturii. Dar ea nu-și găsește loc nici în semiotică (A.J.Greimas), pentru care formele literare n-au „nimic specific literar"[90]. Problemă, de altfel, fără sens, în cadrul unui sistem de semne, organizat după un alt principiu regulator. Cu atât mai puțin pot fi asimilate vechi noțiuni „specifiste", precum „ficțiune", „inefabil", „inexprimabil" etc. *Ficțiunea*, respectiv disocierea de „nonficțiune", este insuficientă, nerelevantă, nepertinentă pentru definiția literaturii. O astfel de negație a fost reluată, în repetate rânduri, în a doua jumătate a secolului[91]. Din perspectiva tradițional-estetică, și pornografia cea mai crudă este tot o „ficțiune", ceea ce nu înseamnă că este și „literatură" (estetică). Iar dacă referentul esențial este realitatea, literatura nici nu „fuge", nici nu i se substituie prin ficțiuni, reprezentări mimetice, simbolice etc. Ea include, de altfel, și realitățile istorice și psihologice obiective.

O carieră negativă, de același tip, parcurge și *literaritatea* (cu varianta *poeticitatea*). Formaliștii ruși au conceput-o ca un element *sui generis*,

specific, ce nu poate fi redus în mod mecanic la alte elemente ale textului literar. Tendința de a confunda autonomia funcției poetice cu autonomia structurii literaturii în ansamblul său, iar specificitatea cu o entitate universală și eternă, a fost însă combătută de aceeași formaliști. Ei au arătat că literatura, arta în general, este doar o componentă variabilă a întregului edificiu social, un fenomen supus unor determinări și corelații de ordin istoric și cultural. Astfel de precizări făcea R. Jakobson încă în deceniul patru[92]. Ele au fost reluate ulterior, în mod independent sau nu, până în perioada actuală, pe scară largă.

Accentul pus tot mai puternic pe considerațiile socio-politico-literare urmăresc chiar „defetișizarea"[93] acestei „literalități" misterioase. Dintr-o perspectivă istorică a literalității, definită în fiecare epocă, privesc și unii simioticieni cunoscuți, de care am amintit. O *Critica della letterarietà* (Constanza Di Girolamo, 1978) pulverizează pur și simplu această noțiune prin argumente lingvistice și, mai ales, sociologice. Publicul decide ce este și ce nu este literatura, după cum am menționat și anterior. Dacă se poate vorbi de un anumit „specific", el nu aparține literaturii, ci doar „producției literare": o relație specifică dintre autor și publicul său, într-un context dat[A3]. Într-o ultimă sinteză (J. Culler, 1989) regăsim aceeași concluzie dezabuzată: „N-am ajuns la o definiție satisfăcătoare a literarității"[94]. Alții, în sfârșit, declară noțiunea „tautologică"[95], deci inoperantă. „Specificitatea" trebuie căutată în altă parte. Sau, mai bine, renunțăm pur și simplu la ea...

Unele variante terminologice ale specificității nu fac decât să traducă aceleași dificultăți într-un alt limbaj. O nomenclatură specială, îndeosebi germană, reține existența sensului *intensiv* și *extensiv* al literaturii, respectiv „intrinsec" și „extrinsec". Deci un sens „îngust" și unul „larg" al literaturii. Cel „îngust" tinde să se identifice cu *poezie*. Cel „larg", cu *totalitatea* scrierilor. Problema ne este cunoscută, deoarece ea apare, în termeni adesea uimitor de asemănători, în toate fazele istorice ale „biografiei" ideii de literatură. Trebuie subliniat doar faptul, cu semnificația sa profundă, că *literatura* cere – de cele mai multe ori – un adjectiv (literatură „frumoasă", „artistică", dar și „politică" și chiar „bibliografică"). Ceea ce ar demonstra că, în practica semantică a istoriei culturii, o „literatură" pură, perfect izolată în unicitatea sa esențială, poate fi gândită cel mult ca o entitate abstractă. O ficțiune teoretică, un concept pur și nimic mai mult. Literatura ar „cere", s-ar spune în mod

invariabil, structural, şi o determinare complementară, care să-i precizeze sensul funcţional într-un context sau altul. Constatare plină de consecinţe.

Cea mai importantă – şi care subminează profund accepţia şi convenţia „literaturii estetice" – este dificultatea separării precise dintre *literar/neliterar*. Este, într-un sens, însăşi esenţa crizei ideii de literatură. Observaţia a fost făcută încă din perioada formaliştilor şi post-formaliştilor ruşi (R. Jakobson)[96]. A fost reluată, în mod epigonic, şi de „noua critică" (G. Genette)[97]. Termenii *literar/neliterar* se includ şi se „refractă" reciproc. S-a putut vorbi, din această cauză, chiar şi de o situaţie *spéculaire*[98], în sensul de *mise en abyme*, de imagini care se reflectă una în alta (L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, 1977). Din care cauză, devine tot mai dificil să spunem ce este şi ce nu este literatura, definiţie vagă, greu de precizat (E. D. Hirsch, Jr., *What Isn't Literature?*, 1978)[99].

O soluţie preconizată este renunţarea la o astfel de disociere, declarată pur formală. O alta ar fi recunoaşterea unei zone marginale, apropiată de literatură (*near literature*)[100], cum ar fi eseul sau jurnalul intim, o zonă mixtă, de interferenţă, situaţie deja reamintită. De unde şi posibilitatea şi, mai ales, legitimitatea unei literaturi *sans rivages*, declarată – în ultima perioadă – o notă specifică a literaturii *postmoderne*. Ea suprimă limita dintre genuri, ficţiune şi non-ficţiune, artă şi non-artă, pur şi impur etc. Luat foarte în serios, acest „postmodernism", de un laxism literar extrem, dă o lovitură, am spune mortală, ideii de *literatură*. Sau, dimpotrivă, este suprema confirmare a etimologismului: literatura ca totalitate a *literelor* scrise. Dar este foarte probabil că teoreticienii „postmodernismului" n-au tras sau întrevăzut şi o astfel de concluzie. În orice caz, indicii precise nu se constată.

Consecinţele crizei estetice a literaturii au şi alte aspecte. Ele devin tot mai bine precizate şi mai perceptibile în a doua jumătate a secolului. Dacă acest criteriu dispare sau, în orice caz, nu mai constituie unica referinţă de autoritate, o întrebare se pune: mai „există grade în literatură" (R. Escarpit, 1965[101]) Evident, nu. Toate categoriile literaturii au aceeaşi legitimitate ca şi sistemele teoretico-literare corespunzătoare. Şi adevărul este că în multe împrejurări ele coexistă, recunoscute cu drepturi egale: scrieri de „calitate" (de orice fel) sau toate scrierile unde domină doar funcţia estetică şi/sau poezia? Aceasta ar fi o schemă. O alta: „literatură, literatură fictivă (*would-be literature*), sub-literatură, non-literatură"[102]. În alte împrejurări, pentru literatura estetică se foloseşte şi expresia de

„literatură nobilă", concurată îndeaproape de „literatura" pur şi simplu, de „noua literatură" cu calităţi deosebite etc.

Consecinţa directă (o constatare care revine circular) este şi dispariţia criteriilor ierarhice tradiţionale: superior/inferior, sus/jos, major/minor, *gut/schlecht*, respectiv *high culture/popular culture*, cu literatura corespunzătoare, care scapă scării de valori tradiţionale. Urmările, după cum am văzut (inclusiv în volumul anterior), sunt enorme: există o literatură „orală", „nescrisă", pentru „neliteraţi"; o literatură de „masă", de „consum", „distractivă" (*Unterhaltung*); o „subliteratură" şi o „paraliteratură", toate greu de disociat de „literatură". Disocieri, de altfel pur descriptive, deloc restrictiv-estetice. După unii critici „conservatori", ne aflăm chiar în faţa unui adevărat *Attack on Literature* (R. Wellek, 1982). Se poate vorbi, în orice caz, de o liberalizare considerabilă, de fapt totală, a ideii de literatură, de o „decanonizare" şi „decolonizare" a sa, de o „deprovincializare" integrală. Întregul proces este echivalent cu o progresivă şi tot mai radicală „desistematizare". Factorii extraestetici sunt într-o continuă ascendenţă, iar rolul lor este în acelaşi timp subversiv şi eliberator. Asistăm la o adevărată „mutaţie"[103] a literaturii şi a accepţiilor sale tradiţionale. Ea tolerează şi include literatura de „amatori" şi *kitsch*, „semi-literatura" şi „ultra-literatura", literatura „paralelă", cât şi literatura *tout court*. „Arta literară", în sensul clasic, pierde partida la sfârşitul secolului 20. Pare să fi intrat într-o profundă şi probabil definitivă eclipsă. În măsura în care previziunea este posibilă şi în astfel de domenii.

7. Toate „crizele" trecute în revistă sunt tot atâtea crize ale definiţiilor unilaterale ale literaturii. Ele tind să recunoască şi să impună o singură formă de specificitate literară: radicală şi definitivă. Ceea ce complexitatea literaturii refuză. Ultimul aspect al acestui fenomen – criza *definiţiei lingvistice* – este şi cel mai exclusivist dintre toate. Datorită, în primul rând, faptului că ea devine o adevărată modă culturală, începând mai ales din deceniul şase. S-a putut vorbi chiar de un *Mirage linguistique* (T. Pavel, 1988), capabil să disloce toate celelalte definiţii ale literaturii. De fapt, un fenomen de „alexandrinism", extrem de tehnicist şi pretenţios, într-un „jargon ştiinţific" adesea greu accesibil nespecialiştilor. S-a şi afirmat de altfel că întreaga problemă a definiţiei literaturii este o „invenţie (*Erfindung*) a filosofiei"[104]. Altfel spus, a studiului minuţios, formalizat şi strict specializat al limbajului.

Teza centrală, conform căreia opera literară este doar o operă de limbaj, un fenomen pur lingvistic, un „obiect verbal", o ordine specifică a cuvintelor etc. se loveşte de o obiecţie esenţială. Nu se poate stabili o distincţie riguroasă, absolută, între „limbajul literar" şi celelalte tipuri de discursuri (verbale). O observaţie ce revine adesea, chiar dacă în zone culturale predominant nelingvistice. Ceea ce nu înseamnă că n-ar fi şi bine întemeiată. Nu se poate stabili cu precizie ce este „limbajul literar", respectiv „literatură" şi ce nu este „literatură", nici identifica un criteriu strict de disociere a structurii verbale literare de alte structuri verbale[105]. Literatura nu se reduce doar la „uzul specific al limbajului". Nu este însă nevoie să fii, de pildă, „marxist", ca să recunoşti că literatura este rezultatul unui proces mai complex, „în interiorul caracterelor sociale şi formale ale limbajului"[106]. Limbajul are şi condiţionări extraliterare, nu mai puţin esenţiale, ce nu pot fi eliminate din discuţie.

Când în locul *literaturii* se foloseşte cuvântul *poezie*, dificultăţile definiţiei rămân aceleaşi, pe toată durata secolului şi în diferitele variante ale acestei terminologii. Formaliştii ruşi folosesc, încă în primele decenii, noţiunea de *ostranenie* (= *faire étrange*), limbaj „defamiliarizat", care produce surpriză, uimire etc. O „distanţare", „abatere" (*écart*) de la limbajul uzual, asimilată proprietăţii generale a literaturii[107]. Teoria „limbajului superior" (*haut langage*) este de aceeaşi esenţă. Numai că poezia definită ca un sistem de „deviaţii" duce la concluzia că ea este sau ar fi „o pură negativitate, desconstrucţia structurii însăşi a limbajului"[108]. Specificitatea lingvistică a poeziei (expresivitate, stilistică etc.) nu rezolvă problema poeziei. După cum existenţa limbajului poetic nu este o condiţie suficientă a existenţei operei literare[109].

Accepţiile tradiţionale ale limbajului (*oral* sau *scris*) sunt nu mai puţin pline de dificultăţi. Tendinţa lor firească spre dilatare blochează, de fapt, orice specificitate. *Literatura orală* se confundă, în cele din urmă, cu totalitatea „vorbirii omeneşti". Definiţiile „retorice" ale literaturii sunt o supravieţuire şi o rafinare a analizei oralităţii primordiale. Literatura, în această perspectivă, devine modul cel mai complex al „activităţii retorice". Doar că retorica primeşte sensuri moderne atât de extensive încât devine, de fapt, un „cuvânt valiză". În el pot fi introduse toate activităţile literare, cele mai multe disociate de mult de oralitate. Se vorbeşte, de pildă, de „retorica motivelor" (K. Burke, 1950), de „retorica ficţiunii (W. C. Booth, 1961) etc. Aceeaşi situaţie şi în cazul „comunicării".

Indiscutabil, literatura este un act de „comunicare". Numai că, în perioada actuală, toate *media* sunt, de drept şi de fapt, acte de comunicare. Sunt deci necesare disocieri şi precizări: o comunicare cu un anumit coeficient de emotivitate şi plăcere estetică, nu numai a unei simple „informaţii".

Nesatisfăcătoare, insuficientă, este şi definiţia semantică a literaturii: teoria conform căreia literatura are, în primul rând, o existenţă semantică[110]. Ea privilegiază sensul implicit, şi nu de cel explicit, literal, al textului[111], polisemia latentă, pluralitatea şi mai ales abuzul interpretărilor. Literatura devine un spaţiu lingvistic indefinit şi nelimitat, căruia îi atribuim un sens. Existenţa sa devine aleatorie, variabilă, extrem de relativă. Problemă de validitate a interpretării hermeneutice, în primul rând: dacă este cazul sau nu să luăm în consideraţie şi intenţia autorului (adesea totuşi absentă), dacă orice „lectură" a cititorului este legitimă etc. Dar şi a rolului polisemantismului în general. Este suficientă o anume densitate semantică pentru a defini literatura? Fără îndoială, nu. Cu atât mai mult cu cât în operele literare există zeci de pasaje lipsite de orice densitate semantică[112]. Poate fi amintit şi aforismul poetului american Archibald MacLeish, conform căruia „un poem trebuie să fie, nu să semnifice (*non mean but be*)". Ceea ce postulează simpla existenţă a literaturii, dezinteresul şi chiar excluderea preocupărilor de ordin semnificativ. În „noua critică", dimpotrivă, se face abuz de „simbolistică" şi se confundă, mai ales, pluralitatea socio-istorică a sensurilor cu realitatea omniprezentă şi intrinsecă a simbolului. Ceea ce constituie, în mod evident, o exagerare[113].

O adevărată „mitologie" semiologică, foarte la modă în aceeaşi perioadă, subminează – cel puţin în egală măsură – posibilitatea definiţiei şi chiar recunoaşterea existenţei „literaturii". Literatura ar exista (se susţine) fiindcă semnele nu sunt niciodată „sigure". „Scriitorul nu pune în circulaţie decât semne fără semnificaţie" (*des signes sans signifiés*). De unde „mii de chei (de lectură, *n.n.*) la fel de plauzibile". Prin urmare, „fiindcă semnele sunt nesigure există literatura"[114] (R. Barthes, 1960). În această situaţie – de un relativism extrem – nu este mai simplu să... renunţăm pentru totdeauna la un „suport" atât de fragil, de oscilant şi variabil, supus unor sisteme de relaţii şi semnificaţii atât de aleatorii? „Pentru semiologie literatura nu există... şi cu atât mai mult ca obiect estetic". Ea este doar o „practică semiotică particulară", o formă de „productivitate" textuală şi nimic mai mult (J. Kristeva, 1968)[115].

Pluralitatea inevitabilă a sensurilor, legitimată de „teoria polisistemului", face posibilă şi o definiţie de acelaşi tip: „literatura ca polisistem"[116]. Integrată, cu alte cuvinte, unor sisteme diferite de relaţii, serii şi ierarhii literare, canonizate şi necanonizate etc. Fiecare este citit într-un „cod" propriu, dar în corelaţie cu alte „coduri". O reelaborare şi modernizare, de fapt, a teoriilor despre „evoluţia literară" (T. Tânianov, 1927), a formaliştilor ruşi din deceniul trei.

Invazia noţiunii de „text" dislocă şi mai mult noţiunea de „literatură", pe care, în mod practic, o elimină. „Literatura" n-ar fi decât un „nume vechi" pentru „textualitate". „Textul" se substituie expresiei lingvistice de orice tip. Identificat cu „orice obiect discursiv", „textul" îşi pierde, în realitate, orice specificitate şi cu atât mai mult semnificaţia „literară". Asistăm la „mutaţia (*mutation*) literaturii în text" (J. Kristeva, 1970)[117]. Ceea ce nu echivalează, de fapt, nici cu identificarea şi sinonimia celor două noţiuni, nici cu un „truism gol", ci cu însăşi desfiinţarea ideii de „text literar". Şi, în cele din urmă, chiar cu anularea ideii de text, care cunoaşte o extensiune maximă: „textul vieţii" de ex., precum la R. Barthes. Ceea ce pare să preocupe acest „textualism" extrem(ist) este, de fapt, ruperea oricărei legături cu „literatura", inclusiv cu sensul nu numai tradiţional, dar şi constitutiv, de „scriere grafică". „Textul" nu s-ar defini decât prin interrelaţiile dintre variatele şi succesivele lecturi ale unui text, respectiv ale semnificaţiilor sale. Dacă acestea nu se produc sau nu există, nici textul nu există. De unde şi teza că pot exista „texte" în „opere literare vechi", dar nu şi în multe din... „producţiile literaturii contemporane"[118]. În orice caz, textul nu se confundă cu „opera". Nu orice, într-o „operă", există *du texte*. R. Barthes îşi face de altfel un program şi o „pedagogie", din... „a buscula noţiunea de text" şi ea „infinit deschisă"[119].

Formulările paradoxale şi uneori chiar absurde ale unor astfel de teorii pantextualiste au produs, bineînţeles, rectificări şi puneri la punct. Sunt alte aspecte ale aceleaşi „crize lingvistice", atât de evidente în teoria literaturii din a doua jumătate a secolului. Se pune mai întâi întrebarea dacă se poate da o definiţie unică, unilaterală, a conceptului de „text"[120]. Apoi, dacă este posibilă renunţarea la noţiunea tradiţională de „text scris". Evident că nu. „Discursul scris" rămâne o caracteristică indispensabilă, esenţială, a textului. Ca şi aceea de compoziţie, *artefact*, produs al „muncii scriitorului", care se înscrie, ca şi lectura „cititorilor", într-o tradiţie cul-

tural-istorică. Ea este imposibil de ignorat[121]. Aspectele pur textuale, examinate exclusiv lingvistic [122], nu sunt deci suficiente pentru definirea textului literar. „Actul de comunicare în totalitatea sa determină 'literaritatea' empirică a textului"[123]. Iar când această „comunicare" se face *cu* şi *prin* intermediul altor texte – binecunoscutul şi frecventul fenomen al intertextualităţii[124] – acesta devine şi mai complex. Semantica foarte laxă şi extrem de discutabilă a ideii de *text* dă întreaga măsură a crizei definiţiei lingvistice a ideii de literatură.

B. Dificultăţi teoretice şi practice

1. Punerea în discuţie, în diferitele variante analizate, a definiţiei ideii de literatură constituie – fără îndoială – unul dintre aspectele cele mai specifice ale spiritului „literar" şi ale crizei sale, în a doua jumătate a secolului. Nimeni nu se întreba, în perioada anterioară, în mod metodic şi insistent, care este mecanismul definiţiei literaturii? Nu-şi punea această problemă şi, mai ales, a analizei modului său de funcţionare. Este o iniţiativă cu semnificaţie „istorică". Cum se formează, se impune şi se uzează ideea de literatură? Care sunt criteriile şi obstacolele sale? Se poate sau nu defini literatura? Deruta, incertitudinea şi ezitarea sunt evidente. În secolele anterioare şi chiar în primele decenii ale celui actual, preocuparea nu există. Ar fi părut lipsită de sens, dacă nu absurdă.

Din toate cauzele trecute în revistă – la care se vor adăuga pe parcurs şi alte explicaţii – se ajunge în perioada actuală la câteva concluzii. Este, în primul rând, într-un fel, însăşi „esenţa" sau „sinteza" crizei ideii de literatură. O primă constatare pare, la prima vedere, uimitoare şi scandaloasă: *literatura* este un *concept confuz*, foarte imprecis, incoerent, plin de ambiguităţi. O observaţie revine adesea şi ea tinde să se impună, în diferite formulări, unele foarte apropiate: „Nimic nu este mai puţin clar decât conceptul de literatură" (R. Escarpit[1], constatare reluată cu mici deosebiri). Termenul de „literar" este (sau ar fi) „absolut impropriu" (A. J. Greimas[2]). „Este relativ dificil să priveşti 'literatura' ca un concept"[3]. Se scriu şi mici studii (nu lipsite de truisme) despre „extensiunea

şi incertitudinea noţiunii de literatură"[4]. Se pot da şi alte exemple: concept „vag", „neomogen", „polisemic"[5]. Constatarea devine, de fapt, încă un loc comun.

Apare întrebarea-cheie: de ce ideea de *literatură* nu poate fi bine definită? Răspunsul vine imediat: nu există criterii precise, sigure, de a o defini: „Nu avem adevărate criterii pentru a distinge o structură verbală literară de una care nu este" (N. Frye[6]). Constatarea revine adesea. Criteriile nu sunt „sigure", în primul rând fiindcă sunt variate, multiple, după cum am şi constatat. Apoi, fiecare dintre aceste criterii sunt susceptibile, la rândul lor, de interpretări nu mai puţin diferite. Toate suferă de o ambiguitate fundamentală. Sunt explicite, dar şi implicite, predispuse la sinonime, deci „radical echivoce". De unde şi un mare semn de întrebare: *Despre posibilitatea de a spune ce este literatura* (F. F. Sparshott[7]). Dar chiar şi în această situaţie preocuparea de „a elucida puţin mai bine noţiunea de literatură"[8] nu dispare.

Ceea ce pune încă o problemă, de fapt cea mai dificilă dintre toate: cum se formează, este posibilă, chiar şi în aceste condiţii – după cei mai mulţi „disperate" – o definiţie a literaturii? Mecanismul, în mod evident, nu funcţionează bine. Dă semne vădite de uzură. Pare blocat, „gripat". Intervine deruta, chiar perplexitatea. Apar şi întrebări formulate în stil aproape „molieresc", gen: *Cum să vorbim despre literatură?*[9] O carte de mare audienţă, *Qu'est-ce que la littérature?* de J.-P. Sartre (1948) numai la această întrebare nu răspunde cu rigoare. Ea îşi propune să rezolve, de fapt, în acelaşi timp, nu una, ci trei probleme radical diferite – evident posibile şi legitime – dar în planuri total deosebite: „Ce înseamnă să scrii"? „Pentru ce să scrii"? „Pentru cine scriem"? Procesul literar creator, cauzalitatea şi finalitatea lui sunt adesea confundate, în orice caz, deloc bine disociate. Pentru un filozof din patria „ideilor clare şi distincte" este, am spune, destul de... grav. Ce-i drept, o astfel de tradiţie, în Franţa, este în plină decadenţă. Confuzia şi neclaritatea multor studii de teorie literară sunt adesea evidente, scrise într-un jargon dificil şi pretenţios.

Această confuzie, bineînţeles, nu se lasă risipită cu uşurinţă. Pare chiar o stare de fapt iremediabilă. Privind cu oarecare atenţie, identificăm totuşi propunerea unor soluţii. Ele nu fac „autoritate", dar sunt semnificative pentru aceste preocupări ale epocii. Mai întâi, se constată o nemulţumire generală pentru definiţiile tradiţionale, îndeosebi lexicografice. Prea puţini teoreticieni literari fac apel la resursele – deloc

neglijabile – ale lui *Littré, New Oxford Dictionary* etc. Definiția trebuie pusă pe baze noi, „moderne", în concordanță cu toate noile achiziții ale „științelor umane". Clarificarea conceptului n-ar putea veni decât din această direcție. În al doilea rând, se resimte tot mai acut nevoia unei „terminologii coerente", unitare, a problemelor *literaturii*[10]. Vom constata și în continuare că haosul definițiilor, accepțiile personale, arbitrare, total nestudiate, sunt în plină ascensiune. În sfârșit, încă o consecință de mare importanță – rezultat al interferențelor inevitabile ale criteriilor „automatiste" și „heteronomice", scoase în evidență și de *Biografia* noastră[11] –, *literatura* nu mai poate fi definită „numai după standarde literare" (înțelege „specific literare") (T. S. Eliot[12]). Dacă în orice operă intră elemente „literare" și „paraliterare", definiția *literaturii* devine, inevitabil, dilematică[13]. Greu disociabilă între aceste două elemente. Un exemplu între altele. Ceea ce nu contribuie, în nici un caz, la clarificarea acestui concept confuz, supus unor controverse considerate în general irezolvabile.

2. Cea mai originală contribuție a epocii la analiza mecanismului definiției literaturii este însă, după toate indiciile, alta: punerea în evidență a *preconceptului necesar*. O influență, mai mult sau mai puțin directă, a hermeneuticii. Numele lui H.-G. Gadamer poate fi amintit, între alții. Fără acest „instrument de interpretare", în același timp indispensabil și discutabil, inevitabil și plin de riscuri, *literatura* nici nu poate fi definită. Faptul că se ajunge la o astfel de concluzie constituie o dovadă de reală maturizare a conștiinței literare a epocii. Eveniment teoretic decisiv, încă nu bine scos în evidență și situat în contextul său istoric.

În esență, conceptul prealabil – preconceptul nostru despre literatură – determină ce „este" literatura, ce recunoaștem și definim ca „literatură". Este imposibil să denumim, într-un mod oarecare, un aspect sau altul al unui text – clasat, omologat, definit ca „literar" – fără să-l raportăm la o concepție despre literatură, adoptată anterior, dintr-o cauză sau alta. „Știm deci de la început" ce este și ce nu este „literatura". Nu intrăm în toate detaliile acestui proces de care am amintit și cu prilejul „istoriei" ideii de *literatură universală* în secolul 20 (vol. V). El este destul de complicat și de subtil. Cât de profundă sau superficială, cât de asimilată sau exterioară este și rămâne adeziunea la un astfel de preconcept, nu intră în preocupările de față. Notăm doar acest fapt, esențial, scos, de altfel, în evidență: termenul de „literatură" nu este decât „un ecran între faptul

observat şi observatorul său"[14]. Necesitatea de a opera cu o „anume idee" despre literatură este recunoscută şi în „noua critică"[15]. Aceeaşi observaţie şi în zona anglo-saxonă: a pune în centrul preocupărilor literare ideea însăşi de literatură este şi necesar şi inevitabil[16].

Important este şi modul cum se formează acest „preconcept", cum îl asimilăm şi ce efecte directe are asupra conştiinţei literare. Despre rolul *culturii* în formarea conştiinţei am vorbit, nu o dată, în diferite volume ale *Biografiei* noastre. Ceea ce înseamnă că orice idee de literatură care a fost adoptată este, în esenţă, produsul tradiţiei sale, al totalităţii definiţiilor anterioare asimilate şi actualizate, într-un context sau altul. Acest proces permanent este insidios şi involuntar, chiar dacă operăm, de cele mai multe ori în mod tacit, doar cu definiţii implicite, fie şi aproximative sau difuze. Recuperăm, în felul acesta, scrisori, memorii, diferite documente etc., care devin „literatură involuntară". *Scrisorile* D-nei de Sévigné, de pildă, iniţial lipsite de orice intenţii profesional-literare. Când recunoaştem unui text literar calitatea de a fi „frumos" este evident că avem, în prealabil, o noţiune asumată, personalizată, fie şi nu foarte precisă, despre „frumos". Repetăm, de fapt, o evidenţă...

Întrebarea „ce este literatura" are deci sens doar pentru cei ce au cultură şi o anume orientare literară. Aceste realităţi sunt tot mai bine cunoscute şi recunoscute[17]. Experienţa literaturii contemporane este proiectată deasupra literaturii trecutului şi, în felul acesta, doar ea singură dă definiţia literaturii la nivelul modernităţii sale. Ideea este afirmată la un colocviu internaţional despre *Les chemins actuels de la critique (Cerisy-la-Salle*, 1966). Din care cauză, este lipsită de sens obiecţia de tipul: În numele cui? Ce legitimare are definiţia noastră despre literatură? Cine o formulează? J.-P. Sartre aduce, între altele, o astfel de critică: mulţi se pronunţă „în numele literaturii, fără să spună vreodată ce înţeleg prin aceasta"[18]. De fapt, nici nu este nevoie în toate împrejurările. Preconceptul despre *literatură* intervine cu regularitate, prin simplă implicaţie, directă sau indirectă, fără „somaţie" ori „obligaţie". El are propria sa iniţiativă, legitimare şi justificare „spontană".

Multe observaţii din aceeaşi perioadă scot în evidenţă şi alte note specifice ale preconceptului. El produce şi inspiră diferite sisteme de lecturi, care nu sunt totdeauna „specific" literare. Acestea, bineînţeles, predomină. Dar există şi multe definiţii cu punct de plecare, predominant sau exclusiv cultural, social ori ideologic, după cum am văzut. De

fapt, extraliterarul şi literarul par să se întrepătrundă în permanenţă. Cu atât mai mult cu cât preconceptele literare nu sunt totdeauna de tipul „literaritate" sau „structură". O statistică este greu de făcut. Se poate însă paria că ele nici nu întrunesc majoritatea.

S-ar spune că există chiar o preferinţă pentru definiţii foarte generale, gen: „O expresie (*utterance*) de înaltă calitate de orice gen" (I. A. Richards)[19] (deci... *media* electronice nu sunt excluse). Sau: „Opere formale (în definitiv ce operă nu are o „formă"?, deci specificitate cvasinulă), ori „mod de comunicare" (ceea ce ne menţine în acelaşi domeniu, practic indefinit, al generalităţii). Şi ce se poate spune despre o definiţie ca aceasta: „Literatura este o disciplină non-ştiinţifică" al cărei scop este să descrie „experienţe de pe urma cărora profită cunoaşterea"?[20] În toate aceste împrejurări (se pot cita şi altele), preconceptul dovedeşte o tendinţă intrinsecă de a fi exact, concis şi vag în acelaşi timp. În astfel de împrejurări, definiţia literaturii devine în mod inevitabil imprecisă şi difuză.

Intervin şi alte obiecţii împotriva clarităţii şi stabilităţii unei astfel de definiţii. Se observă cu uşurinţă şi caracterul facultativ, dacă nu arbitrar, aleatoriu în orice caz, al oricărui preconcept funcţional. Varietatea sa este mai mult decât evidentă. Dacă există, cum s-a şi spus, un *Conflict des interprétations* (Paul Ricoeur, 1969), cauza este simplă: fiindcă există, în primul rând, un conflict tacit sau deschis între multiplele preconcepte existente, factor potenţial de criză. Ele sunt într-o permanentă emulaţie şi competiţie. Concurenţă cu atât mai „periculoasă" pentru destinul ideii de literatură, cu cât preconceptele nu sunt mai niciodată bine precizate. Ele acţionează în mod predominant empiric. Adesea chiar numai prin implicaţie.

Caracterul relativ şi inevitabil „datat" istoric constituie un alt serios handicap al preconceptului. El are, de fapt, o dublă existenţă în timp. Preconceptul „se face" mereu, este fluid, se îmbogăţeşte şi se nuanţează, în funcţie de doi factori esenţiali. Mai întâi, criticul şi teoreticianul literar, care operează cu astfel de preconcepte, îşi sporeşte în permanenţă cunoştinţele prin noi achiziţii, fie tradiţionale (descoperite între timp, pe parcursul studiilor sale), fie prin extrapolarea noilor experienţe ale literaturii contemporane. Această mobilitate este esenţială. Preconceptul se „loveşte" inevitabil de literatura ce se face sub ochii noştri. Ea se transformă, prezintă noi aspecte, se nuanţează fără încetare, ceea ce introduce în permanenţă o nouă perspectivă. Orice nou „predicat artistic"

modifică în mod automat întreaga serie literară existentă. O situație observată la timpul său de T.S.Eliot, în celebrul articol *Tradition and the Individual Talent* (1919), reluată recent și de alții, mai obscuri[21].

De unde o contradicție inevitabilă, un conflict latent, între rigiditatea preconceptului și noile realități literare, în plină evoluție, care adesea îl contrazic, total sau în parte. Un preconcept stabil se vede astfel confruntat și chiar contestat de o realitate în continuă mișcare. Ceea ce-l obligă să devină mai suplu, să se transforme, să se nuanțeze și chiar să se reformuleze. Sau, dimpotrivă, să se „fixeze" într-un moment depășit, anacronic, al conștiinței literare. În felul acesta, el se relativizează sau se transformă într-o convenție pur teoretică, desprinsă de nu puține noi aspecte ale literaturii, care nu o dată îl dezmint. Scleroza și anchiloza preconceptului nu-l mai califică, în astfel de împrejurări, pentru o bună și suplă percepție literară.

Insuficiența sa structurală, profundă, și de fapt iremediabilă, este însă alta. Preconceptul nivelează și uniformizează în mod inevitabil. El reduce la o unitate aparentă, factice, înșelătoare, varietatea – practic infinită – a literaturii. Întreține ficțiunea unui „literar" comun, greu aplicabil heterogeneității operelor literare, adevărat nominalism terminologic[22]. Căci este foarte dificil să izolezi și mai ales să definești „o literaritate aplicabilă tuturor operelor"[23]. În aceste împrejurări, *literatura* nu poate fi decât un „concept filozofic incapabil să epuizeze realitatea complexă a textelor literare"[24]. Cineva împarte totalitatea operelor literare doar în trei clase: poeme, eseuri, ficțiune în proză[25]. Se vede însă cu ușurință artificialitatea și, mai ales, unilateralitatea unei astfel de taxinomii.

Dar obiecția fundamentală este de ordin logic și epistemologic. Preconceptul literar – oricare ar fi conținutul său – este în esență solipsist și tautologic. El conține un *a priori* evident: dacă știi de la început – cum am mai subliniat – ce este *literatura*, cunoașterea literară de fapt nu progresează. Rămânem sau ne întoarcem inevitabil al punctul de plecare. Cunoașterea prin preconcepte este deci în mod necesar circulară[26]. Ceva în genul: „Tu nu m-ai fi căutat dacă nu m-ai fi găsit" (Pascal). Observația, nu foarte originală, trece totuși ca o descoperire a „noii critici"[27].

3. Instrument indispensabil, inevitabil de cunoaștere literară, preconceptul generează prin însăși structura sa și o serie de efecte negative. *Erorile preconceptului* sunt – din nefericire – o nocivă și apăsătoare

realitate. Preconceptul devine, mai ales în condițiile ideologice ale secolului 20, un instrument deosebit de periculos, deoarece este foarte interpretabil și manipulabil. Multe atacuri împotriva definiției literaturii vin tocmai din această direcție. Preconceptul este în același timp generator de definiții acceptabile, dar și de criză endemică a definiției ideii de literatură. Trei păcate capitale devin deosebit de evidente mai ales în a doua jumătate a secolului. Ele sunt solidare și interdependente.

Cel dintâi este riscul permanent – și adesea deosebit de grav – al generalizării abuzive. Preconceptul este predispus spre nivelare și omogenizare. Totalizările sale generaliste, în continuă expansiune, ignoră sau anulează specificitatea operelor literare individuale. Acestea, în ultimă analiză, sunt ireductibile, în literalitatea lor fundamental diferențiată, la o definiție generală, la încadrarea în categorii, tipuri, genuri. Orice operă literară este un „unicat". Întreaga teorie literară a lui B. Croce, de pildă, stă, încă din primele decenii ale secolului, pe această premisă fundamentală. Ea revine periodic în diferite contexte, cu argumente care duc, toate, în aceeași direcție: statutul operelor literare individuale devine cu totul secundar[28]. Ceea ce predomină este generalitatea definiției. Ar aceasta este, în esență, nesigură, deci contestabilă.

Sunt invocate, în general, câteva situații reale: nu toate calitățile recunoscute ca „literare" sunt cu adevărat „valide". Literatura are un caracter și un potențial mult prea „heterogen" pentru a fi redusă cu ușurință la unitate[29]. Generalizările cad inevitabil chiar și în platitudini. Orice definiție nu numai că este prea „largă", dar ea trebuie să se și „dilate" în permanență, deoarece limitele literaturii sunt în continuă expansiune[30]. Apar, cum am și constatat, de altfel (mai ales în secolul actual), realități literare noi: de „masă", „subliterare", „paraliterare" etc., de încadrat în conceptul tot mai vast al literaturii. Fenomenul a fost observat încă de formaliștii ruși și raportat la tendințele actuale ale „noii critici", în speță anglo-saxone[31]. Conflictul dintre definiția prea generală a literaturii și realitatea operei (prea) individuale este pus în lumină și de „noua critică" franceză[32].

Generalizarea, în astfel de condiții, devine cel puțin dilematică. Ea este, în același timp, inevitabilă, abuzivă și nesigură. Producătoare deci de „criză". Inevitabilă ca este, fără îndoială, deoarece orice definiție empirico-instrumentală reține cel mai mare denominator comun posibil[33]. Din motive de cunoaștere, conceptualizare și discriminare logică, literatura –

în ansamblul său – nu poate fi privită doar ca o sumă haotică de opere non-identificabile, un „miscelaneu" inform şi fără identitate.

Oricâte „diferenţieri locale" sau „particulare" ar fi puse în lumină – inclusiv în studiile comparatiste, folclorice sau ale literaturilor orale[34] – unele delimitări, o perspectivă de ansamblu, o „ordine ideală", mai ales, nu poate fi evitată. „Introducerea polemică" la *Anathomy of Criticism* de N. Frye (1957) nu dezbate o altă problemă şi nu pledează pentru o altă soluţie: literatura ca „formă totală" a unui ansamblu de opere reduse la unitatea unor „moduri", „simboluri", „mituri", „genuri", „arhetipuri" comune. „Criticismul integral" pleacă de la „criterii generale pentru întreaga literatură, fie ea poetică, istorică, filozofică sau personală". Evident, elementul comun identificabil, sunt „cuvintele"[35] (ca şi la N. Frye). Un truism, fără îndoială, dar imposibil de evitat, de negat. Generalizările au la bază preconcepte diferite, care au toate legitimitatea lor. Din care cauză, conceptul de literatură nu poate fi niciodată unic, unilateral. Este de notat că la o astfel de concluzie ajung şi filologii clasici, atunci când, în spiritul hermeneuticii germane, premisele lor teoretice sunt o serie de *Allgemeine Voraussetzungen*[36].

O a doua eroare structurală a preconceptului – deformare a generalizărilor sale – este reducţionismul. El constă, în esenţă, dintr-un sistem unilateral şi exclusivist de cauzalităţi şi definiţii specifice. Reducţionismul oferă o explicaţie totală, sistematică şi radicală a oricărui fenomen, literar în speţă. El apare pe întregul fundal al reflexiei autonomiste şi heteronomiste despre literatură a secolului 20. Am menţionat şi anterior acest radicalism[37].

Reducţionismul procedează prin simplificare, absolutizare şi excludere. O singură cauzalitate, un singur aspect, o singură semnificaţie este privilegiată. Toate celelalte (posibile) sunt ignorate sau excluse din principiu. Exemplul clasic de reducţionism este oferit, în secolul trecut, de marxism, cu numeroase şi importante prelungiri actuale. Dar epoca actuală cunoaşte şi alte tipuri de reducţionism, freudismul de pildă. Fenomenul apare în mod frecvent în sfera ideologică, sociologică şi economică, unde specializarea, tot mai riguroasă, stimulează şi extinde o astfel de abordare (ce se vrea) tot mai „ştiinţifică". Argumentul pozitivist şi scientist este alibiul cel mai redutabil al reducţionismului.

Definiţia propriu-zisă a literaturii suferă, în consecinţă, numeroase astfel de accepţii unilaterale, reducţioniste. Concepţia marxistă despre

„bază" şi „suprastructură" este vulgarizată pe scară largă, în special în zona de influenţă sovietică directă, în estul Europei. Dar şi în vest pot fi semnalate destule astfel de „teoretizări" (Terry Eagleaton, *Marxism and Literature*, 1977 etc.; apar şi antologii, *Marxists on Literature. An Anthology*, ed. David Craig, 1975, pentru a da doar două referinţe). Varianta „burgheză" – reprezentată de sociologia literaturii, care operează cu criterii statistice – face o distincţie între „scris", „imprimat" şi „literatură". Prin selecţie, în timp, în această ultimă categorie, de recunoaştere stabilă şi circulaţie constantă, n-ar intra decât 1% din ce s-a scris. În mod aparent paradoxal, valoarea de circulaţie (relativă, socio-economică etc.) tinde să confirme, în felul acesta, existenţa valorii estetice pretins absolute, pe care tocmai o astfel de sociologie literară (R. Escarpit) în principiu o combate.

Exemple numeroase de reducţionism literar simplificator se pot întâlni mai ales în a doua jumătate a secolului. Marxismul, în varianta G. Lukács, consideră numai realismul baza oricărei literaturi. Literatura de avangardă, prin definiţie *a/anti*-realistă, nu are deci nici o legitimare şi prin urmare... nici nu există. Romanul modern, la fel. De acelaşi tip este şi identificarea „literaturii" cu genul „roman", care, de fapt, nici n-ar fi propriu-zis un „gen literar" (M. Bahtin)[38]. Unilaterală este şi proclamarea alegoriei ca topos central al literaturii, a ficţiunii ca definiţie unică a literaturi. Pentru a nu mai vorbi de criteriul stilistic sau artistic, deloc suficient pentru definirea literaturii. Semiologia, structuralismul, textualismul inspiră adevărate „miraje lingvistice"[39]. De aceeaşi esenţă este şi definiţia „pragmatică-perlocuţionară": „Nici o... îndoială că literatura este performativă"[40]. Ea „este" totuşi mai mult decât atât. Într-un sens larg, din punctul de vedere al polisemiei globale, orice accepţie particularizantă a literaturii este, de fapt, reducţionistă şi deci, implicit, sterilizantă. Orice conceptualizare şi teoretizare care pleacă doar de la un singur aspect al literaturii, orice particularitate generalizată este *eo ipso* şi reductivă. Aşa cum erau, în trecut, de pildă, *les belles lettres* (noţiune şi ea polisemantică). Fenomen extrem de frecvent şi în perioada actuală.

În unele „definiţii" ale literaturii, îndeosebi franceze, putem surprinde chiar un triplu reducţionism al referinţelor prin: 1. eliminarea, evacuarea sau ignorarea pur şi simplu a oricărei tradiţii istorico-lexicografice a termenului *literatură*; 2. privilegierea doar a „sensului

actual" al literaturii (fără însă a-l preciza); 3. folosirea cvasi-exclusivă a referinţelor franceze moderne, foarte rar germane şi deloc... anglo-saxone (T. Todorov)[41]. Despre „eurocentrism" am făcut trimiteri când a fost evocată în volumul anterior ideea actuală de *literatură universală*. El este deosebit de evident şi în teoria literaturii, mai ales vest-europene. Eurocentrismul „reduce", prin însăşi optica sa limitată, raza vizuală a teoreticianului literar.

Preconceptul, reducţionist prin definiţie, este în acelaşi timp şi inevitabil dogmatic. Reducţionismul constituie un atentat direct la specificitatea intrinsecă a literaturii. Se ajunge – cum s-a şi observat de altfel – la un „impas de fiecare dată când se recurge la o normă exterioară pentru definirea literaturii"[42]. Iar această „nouă literatură" are o tendinţă „naturală" de a deveni, prin oficializare şi academizare, univocă şi imperativă. Orice exclusivism nu poate fi decât intolerant şi autoritar. Este mecanismul intrinsec al tuturor dogmatismelor din lume, perfecţionate, mai ales în secolul 20, în special în zona totalitară, prin ceea ce s-a numit „aparatele ideologice de stat". Literatura este, din ce în ce mai mult, în astfel de contexte, doar ce „trebuie" să fie. Inclusiv prin modul de a fi gândită şi definită. Regimul restrictiv, dirijist, normativ, o mutilează, de fapt, sub toate aspectele.

Ar fi însă greşit să se creadă că acest dogmatism modern este exclusiv ideologic. Epoca actuală scoate în evidenţă şi alte cauze. *Multimedia* impun, în mod insidios şi publicitar, doar o anume accepţie „actualistă" a literaturii. Ea nu este definită explicit niciodată. Dar, prin recepţie şi generalizare, în actualul *global village* al informaţiei, literatura tinde să se confunde cu ultimul succes, cu ultimele apariţii intens mediatizate. Unele romane devin un fel de *hit* mediatic. Aşa cum există trusturi transnaţionale, există şi o publicitate literară transnaţională, dominată de marile concerne de presă şi edituri. Mai subtilă, dar de aceeaşi esenţă, este teoria conform căreia doar criticul, teoreticianul literar, scriitorul decide ce este literatura. Observaţie, şi ea, frecventă, deşi constituie de fapt un mit: „Opera de literatură este astfel fiindcă cineva a judecat (decis) să fie operă de literatură"[43]. Am semnalat şi noi, anterior, aceeaşi situaţie. Inclusiv faptul că tradiţia definiţiei dogmatice tinde să se stingă în toate zonele „noii critici", care mizează exclusiv pe polisemia operei şi pe posibilitatea infinită de interpretare a literaturii[44].

Nimic nu dovedeşte însă mai bine existenţa acestui dogmatism decât prezenţa şi eficienţa diferitelor *canoane* cu listele lor preferenţiale, restrictive şi „obligatorii", de „mari opere". Este forma tipică a dogmatismului didactic şi academic. Problemă, foarte acută, mai ales în a doua jumătate a secolului[45]. Ne-am mai ocupat de ea şi când am evocat *criza definiţiei istorice* a literaturii. Canonizarea, discutabilă şi contestabilă, are, în esenţă, două mari capitole. Primul, în care intră şi foarte multă ideologie politică, este respingerea, tot mai violentă, a canonului literar eurocentric sau occidental, inclusiv etnic-rasial, de clasă, sex etc. Literaturile orientale, „exotice" cer drepturi egale la existenţă şi recunoaştere. La fel, minorităţile de orice gen, cu criteriile lor specifice de orice tip. Scara de valori a acestor canoane dominante, impuse în mod evident prin instituţii extraliterare, este violent negată. Ideea însăşi de „valoare", „ierarhie" şi „operă canonică" intră în criză. Şi ea, după toate indiciile, tinde să se agraveze.

Se evidenţiază cu putere şi un al doilea aspect anticanonic. El este asociat în mod direct ideii de literatură, normelor, genurilor şi speciilor sale, „recunoscute" sau nu. Toate au publicul şi audienţa lor. Dar, mai ales, o existenţă alături sau direct împotriva literaturii „clasice", „nobile", „consacrate" etc. Este ceea ce s-a numit „literatura necanonică"[46]: populară, minoră, *literatura de masă, subliteratura, paraliteratura,* concepte contemporane foarte bine cunoscute şi de mare circulaţie. Şi toate contribuie la „devierea" (*Abweichung*), la subminarea normelor existente[47]. Devine astfel tot mai limpede că definiţia „literaturii" este doar produsul unei „liste" variabile de atribute recunoscute în prealabil. Ceea ce duce, în mod inevitabil, la un număr nedeterminat de definiţii posibile. De unde şi „perplexitatea" de a defini literatura[48]. De îndată ce conştiinţa canonică dispare, ideea de literatură intră în criză. Contestarea „elitei canonului marilor cărţi" – o specialitate a criticii de stânga, în special americane (Frank Lentricchia[49] etc.) – duce la validarea oricărui tip de „discurs", ca şi a tuturor genurilor „hibride". Într-o astfel de accepţie, *literatura,* conceptual vorbind, îşi pierde pur şi simplu identitatea. Că acest fenomen este sau poate fi definit drept „postmodern", rămâne de mult mai mică importanţă. Încă un „cuvânt-valiză" de mare carieră.

4. Problema extensiunii *literaturii* are şi un alt aspect negativ. Nu este vorba numai de multiplicarea şi de erorile inevitabile, în serie, ale preconceptelor definiţiei literaturii. Soluţia cea mai specifică, mai ales în

a doua jumătate a secolului 20, este – din acest punct vedere – „lărgirea", respectiv *dilatarea continuă* a ideii de literatură. Limite, practic, nu mai există. Definiție dominată de tendința autodistrugerii prin anularea permanentă a oricărei stabilități terminologice. *Literatura* pare, în ultima perioadă mai ales, un enorm „burete" ce absoarbe „orice". Fenomenul, de ordinul evidenței, se observă foarte bine (doar un exemplu *prima faciae*) în zona *literaturii de masă*: „Lărgirea continuă a ariei lui *Kunstliteratur* înglobează... zone tot mai vaste de *Trivialliteratur*"[50]. Dar nu numai atât: concepte noi precum: *literatura critică*, respectiv *literatura despre literatură*, *literatura mondială* (și altele asemenea) ilustrează aceeași tendință de dilatare globală. „Canonul" introduce o serie de restricții precise. Prin negarea sa, toate acestea dispar. Efectele sunt considerabile și, mai ales, imprevizibile. Intrăm într-o zonă de maximă incertitudine.

Extensiunea continuă a *literaturii* echivalează – după cum am constatat de-a lungul acestei *Biografii* și în special în secolul 19 – cu *totalitatea* operelor scrise[51]. În accepția sa maximală, *literatura* se confundă cu totalitatea operelor de expresie verbală, orală sau scrisă. Ceea ce duce la concluzia – paradoxală – că o astfel de definiție este, în același timp, și prea largă și prea strâmtă. Ea este totodată extensivă și intensivă, cauză de imprecizie și oscilare continuă. Faptul n-a scăpat, bineînțeles, neobservat[52]. Dar implicațiile teoretice n-au fost, totuși, niciodată foarte bine scoase în evidență și sistematizate. Ele se reduc la câteva constatări inevitabil radicale. Criza ideii de literatură a epocii are, între altele, și acest efect de decantare și „distilare" involuntară. Apar accepții noi, surprinzătoare. În realitate, perfect logice, specifice sistemului intrinsec al ideii de literatură.

O primă concluzie este de ordin negativ. Dacă literatura include toate textele, respectiv toate genurile, formele și semnificațiile literare, prin recunoașterea polisemiei permanente și inepuizabile, rezultă că literatura este sau poate fi *orice* sau *nimic*. Dacă „totul este literatură", nimic de fapt nu este, „propriu-zis", literatură. Excesul de polisemie ucide orice semnificație specifică[53]. Oricărui text i se recunoaște o anume polivalență. Această realitate suprimă superioritatea și chiar existența semnificației recunoscute exclusiv ca „specific literară". Se revine, în felul acesta – în mod circular – la concepția tradițională a asimilării literaturii cu orice text imprimat, cu orice „literatură difuzată în proporție de masă". Referințele sunt numeroase și pentru documentarea unei astfel

de concluzii[54]. Toate „genurile" sunt posibile şi admisibile[55]. Toate operele „artistico-poetice şi specializat-ştiinţifice"[56]. Despre conceperea literaturii ca totalitate a scrierilor de orice tip s-a vorbit de altfel în toate volumele acestei *Biografii a ideii de literatură.*

Dacă se poate reţine, totuşi, o nuanţă particulară a secolului 20, ea trebuie căutată în zona avangardelor şi a stării lor de spirit acute, agresive, negative, declarat antiliterare, în sens de anti-„frumos", „ficţiune", „artistic" etc. Este privilegiată literatura-document, autentică, nonficţională şi chiar orice expresie umană şi act existenţial. André Breton refuză „ritul literar". Dacă o revistă franceză de avangardă adoptă titlul de *Littérature* (1919-1924) „este prin antifrază şi într-un spirit de deriziune în care Verlaine nu-şi mai găseşte nici un loc"[A1]. Mulţi avangardişti declară că nu văd deosebirea dintre ce este şi ce nu este literatură. „Totul este literatură" (ţipete, glume, sinucideri), se poate citi şi într-o revistă românească de avangardă (*Integral,* 1925[57]). Ideea se regăseşte, ulterior, şi la F. Kafka, la alţii, în critica americană „de stânga": „Literatura este tot ce ne înconjoară" (F. Lentricchia[A2]). Concepţia că „totul are drept de cetate în poezie" urcă, de fapt, până la revolta anticlasicistă a romanticilor (la V. Hugo, de pildă). Romaniştii competenţi reţin şi o astfel de ascendenţă antiliterară[58].

Apusul criteriului estetic şi al implicaţiilor sale (de unde criza ideii de valoare şi a ierarhiei literare, a ideii de „creaţie" şi de „autor" literar) este însoţit de o vertiginoasă şi tot mai generalizată ascensiune (uneori se poate vorbi de o adevărată invazie) a criteriilor extraliterare. Este efectul direct al dilatării extreme a „literaturii". Ea pătrunde sau este integrată în diferite sisteme şi contexte (ideologice, politice, economice) cu ale căror criterii şi valori literare tinde să se identifice. Dacă literatura este „mai mult decât literatură" (pentru a cita şi un critic american: A. Tate[A3]), devine evident că „literatura serveşte tot felul de scopuri, care diferă după diferitele culturi şi grupuri din interiorul acestor culturi"[59]. Dintre definiţiile posibile ale literaturii, ea poate să însemne orice gen de scrieri, cărora, dintr-o raţiune socială sau alta, cineva le atribuie o anume valoare[60]. În noile enciclopedii literare, literatura se intersectează cu antropologia, filozofia, lingvistica şi alte discipline[61]. Devine deci tot mai greu de disociat între literatură şi literatura de masă, de consum, literatură majoră şi minoră, literatură şi *media* etc. Într-o astfel de „definiţie" deschisă, în continuă expansiune, criteriul estetic este progresiv evacuat, până la depreciere şi dispariţie totală.

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

A doua concluzie – fenomen tipic secolului 20, mai ales ultimelor cinci decenii – este pluralismul şi coexistenţa definiţiilor literaturii. Preconceptele multiple introduc tot mai numeroase definiţii alternative, care devin incontrolabile. Se produce o adevărată inflaţie, cauză de dezordine şi incertitudine. Situaţie cu atât mai complicată şi mai „gravă" cu cât fiecare definiţie are, de fapt, coerenţa şi legitimitatea sa, fie şi foarte particulară. Pluralitatea conceptelor despre literatură, a definiţiilor şi noţiunilor de bază, devine o mare evidenţă. Se vorbeşte – atât în Europa cât şi peste ocean – despre „pluralitatea literaturilor"[62] şi deci de imposibilitatea unei definiţii unice a literaturii. Ea „explodează". *Literatura* îşi pierde unitatea şi omogenitatea. Devine extrem de diversificată şi „polisemică"[63]. Faptul că astfel de observaţii se întâlnesc pe scară largă, inclusiv la critici obscuri, dovedeşte existenţa unei adevărate „căderi în folclorul" teoretico-literar al epocii. De fapt, un mare loc comun, expresie a unei situaţii istorice date, obiective.

Definiţiile literaturii au fost totdeauna diversificate, multiple. *Biografia ideii de literatură* o dovedeşte din plin. Dar, în această perioadă, intervin şi elemente noi: mai întâi recunoaşterea deschisă, pe faţă, a unei astfel de situaţii. Coexistenţa se transformă în eclectism asumat, nediferenţiat, chiar banalizat. Antologiile critice şi dicţionarele literare excelează printr-o astfel de largă toleranţă, echivalentă cu indecizia şi imprecizia: nu se adoptă o singură definiţie *(approach)* a literaturii, ci o colecţie de definiţii importante (ale literaturii)[64]. Departamentele literare universitare îşi fac chiar o „doctrină" din acest pluralism nediferenţiat. Câte un tratat colectiv (de pildă *Théorie littéraire*, Paris, PUF, 1989) adoptă, implicit sau explicit, la fiecare dintre capitolele sale... o altă definiţie a literaturii. Lipseşte orice fir director unitar, orice coloană vertebrală teoretică. Al doilea aspect este fundamentarea reală sau pretins „ştiinţifică" a pluralităţii tipurilor de definiţii, în funcţie de sisteme, şcoli, metode: formaliste, semiologico-structuraliste, sociologice, economice, istorice, antropologice etc. Toate sunt funcţionale şi în felul lor legitime pe diferite planuri[65]. De unde un al treilea aspect, poate cel mai caracteristic: aceste definiţii (pseudo) „ştiinţifice" se contestă reciproc, dau dovadă de o mare energie şi agresivitate polemică. Sunt intolerante şi exclusiviste. În special concepţiile de inspiraţie marxistă sunt generatoare de controverse şi contestări permanente, adesea violente, ale tuturor accepţiilor mai mult sau mai puţin „oficializate".

Rezultatul final este pulverizarea şi dizolvarea definiţiei *literaturii*. Ea îşi pierde orice contur, conţinut precis şi mai ales tradiţional. Criticii academici, universitari, comparatişti etc., adoptă, din prudenţă, „sensul cel mai larg" posibil al literaturii. În timp ce „noua critică" – ieşită total din tradiţia istorică şi literalistă a *literaturii* – îşi face o metodă şi un titlu de glorie din a-i contesta orice înţeles tradiţional şi a-i atribui orice sens posibil. Cu motivaţia că polisemia legitimează orice accepţie, iar noţiunea de „arbitrar" nu există în astfel de domenii. Această criză are însă şi alte urmări importante pentru conştiinţa literară a epocii.

5. Multiplicarea progresivă a accepţiilor, apusul definiţiilor canonice, absolute, competiţia acerbă dintre reducţionismele în circulaţie au drept rezultat *relativizarea radicală* a definiţiei literaturii. Marea varietate de formule produce dezorientare şi chiar haos teoretic şi terminologic. Nimeni nu mai ştie ce „este" literatura. Sau, dimpotrivă, există atâtea soluţii, considerate definitive, câte criterii şi preconcepte sunt recunoscute ca indiscutabile. Apare chiar un neo-„dogmatism" în sens invers. Nu mai există *o* singură definiţie[66] general acceptată, ci doar tipuri posibile de definiţii, contestabile sau contestate în permanenţă: specifiste, istorice, sociologice, ideologice, hermeneutice etc. enunţate cu mare superioritate. Toate extrem de variabile, scăpate de sub orice control critic, riguros. Multe aparţin zonei vulgarizării publicistice. Criza definiţiei literaturii are deci şi acest aspect: nu la ce definiţie te „opreşti", ci cu ce definiţie „începi". Iar aceasta poate fi aleatorie, de o mare diversitate. Toate „standardele" sunt deci relative. Izvor de subiectivism şi, implicit, de agnosticism. Sumarul unei culegeri foarte reprezentative pentru epocă (de care am mai amintit, *What is Literature?*, 1978) acceptă orice tip de definiţie.

Un profund scepticism se desprinde din această indecizie şi aproximaţie generalizată. Pluralismul soluţiilor paralizează decizia finală. Ceea ce este „literatură" pentru unii nu mai este „literatură" pentru alţii. O anume sociologie a literaturii (R. Escarpit) repetă mecanic această teză. Astfel de scheme sunt „arbitrare şi euristice"[67]. Nu există o „literatură absolută." Paraliteratura, de pildă, îşi face simţită prezenţa doar „în marginea sistemului-frontieră", deloc bine delimitat al literaturii[68]. Validitatea absolută a definiţiilor literare (de orice tip) este deci imposibilă. Ele nu afirmă decât grade diferite, foarte variabile, de certitudine. Între aproximaţie şi arbitrar, linia de demarcaţie este aproape imperceptibilă.

La... şapte definiţii posibile ale literaturii (R.T. Segers, 1978), un comentator italian adaugă alte... cinci, plus un foarte elocvent „etc., etc."[69]. Orientarea în acest labirint devine tot mai dificilă.

O convingere tinde să se impună cu atât mai multă autoritate: definiţia literaturii este doar o convenţie acceptată în interiorul unui grup intelectual. Acesta cade de acord, mai totdeauna în mod pasiv, tacit, dintr-un motiv sau altul, asupra unei anumite accepţii a literaturii. În astfel de condiţii, aproximaţia, relativismul şi chiar agnosticismul se generalizează. Asistăm la coexistenţa diferitelor tipuri de convenţii, adesea în concurenţă deschisă. Preocuparea pentru „esenţa" literaturii dispare şi locul său este luat de convenţii terminologice de ordin istoric, cultural, estetic, social, ideologic etc. etc. O decizie „definitivă" este, de fapt, imposibilă. Dispare, adesea, însăşi preocuparea pentru definiţia precisă, expediată fugitiv sau printr-o simplă referinţă lexicografică. Locul său este luat de o foarte elastică sinonimie, indistinctă şi amatoristică. La un congres PEN oarecare, *schöne Literatur, Imaginative literature* şi *création littéraire* devin echivalente total aleatorii. Într-un studiu, se demonstrează că *literature, poetry, good writing, Sprachkunstwerk, Letterkunde* etc. au drepturi egale de circulaţie, dar că numai un termen sau altul este „recunoscut" de „societate"[70]. Oscilaţia cea mai mare se constată între definiţiile formal-estetice şi socio-ideologice. Este însă practic imposibil de stabilit o statistică şi o proporţie exactă a utilizării acestor termeni. De unde recunoaşterea deschisă a diversificării inevitabile şi a relativismului istoric/social al definiţiei literaturii[71]. Există doar concepţii variabile, în funcţie de epocă, ţară, autori, texte, un „ansamblu care se transformă fără încetare şi pe care-l numim *literatură*"[72]. Tendinţa ce se impune este că acest termen nu este nici descriptiv, nici normativ, ci doar funcţional. Uneori avem „conştiinţa" că ceea ce se scrie este „literatură", alteori nu. Un termen folosit după împrejurări, fără nici o rigoare, de o „utilitate" contextuală strict limitată.

Conceptele tradiţionale de „adevăr", „obiectivitate", „autoritate" devin, în acest caz, inoperante. Definiţia literaturii se produce doar prin „consens"[73], prin recunoaştere şi circulaţie „socială". Este o „convenţie" comunitară, o „uzanţă", care „aprobă" sau nu (*approbatory use*[74]), indiferentă la intenţia şi autoevaluarea autorului. Doar „convenţiile şi conceptele practicii literare" determină pe un cititor să considere un text ca „operă literară"[75]. Problema a mai fost amintită şi anterior cu

prilejul discuției *Crizei definiției istorice* a literaturii. Canoanele, programele „școlare", cercetătorii și cititorii sunt factorii de decizie. *Literatura* constituie o categorie „deschisă", permeabilă, larg tolerantă și receptivă. Ea include „toate" literaturile, „canonice" și „necanonice", „nobile" și „periferice", „specifice" și doar „tolerate", „tradiționale" sau numai la „modă". Redefinirea lor este continuă și linia de demarcație între „literar" și „neliterar" în continuă mișcare. Și acest fenomen a mai fost semnalat anterior. Cine poate deci discerne între „literatura" *par nature* și *par le bon vouloir*?[76] Teoretic și practic, nimeni...

Marea ascensiune a ideii de lectură și asimilarea literaturii cu un fenomen de lectură – prin definiție foarte variabilă – constituie o altă cauză de relativizare radicală a definiției literaturii. În mod evident, literatura este scrisă și publicată pentru a fi citită. Un loc comun reluat însă cu insistență[77]. De unde un al doilea loc comun: literatura este supusă unui proces permanent de interpretare: diferențiată, mobilă, adesea contradictorie. Și fiecare dintre interpretările existente, în serie deschisă, propune – explicit sau implicit – o *altă* definiție a literaturii. Se observă, în linii mari, două tipuri de „lecturi" sau „recepții" interpretative.

Cel dintâi aparține sistemelor organizate de lectură, de tip hermeneutic. Literatura este citită în diferite „chei", reducționiste fiecare în felul lor. Și toate duc, în mod inevitabil, la lărgirea continuă a ideii de literatură și, în cele din urmă, la o relativizare extremă și chiar la dizolvarea sa, ca definiție de tip teoretic[78]. Interpretarea „simbolică" a literaturii este curentă. Iar „simbolul" este polivalent prin însăși esența sa. La fel și cea semantică, despre care s-a spus că „literatura este un câmp semantic în care intră orice (*anything goes*[79])". Și sunt doar două exemple. Mulți teoreticieni ai literaturii sunt polisistematici, adică eclectici, adoptând fie clasificări personale ale tipurilor de definiții (de pildă: imitative, expresive, afective[80]), fie tradiționale (istorice, normativ-canonice, metafizice, genologice), cu predilecție pentru definiția „comparatistă" sau „interculturală". Ea este sau ar fi cea mai adecvată deschiderilor actuale spre „literatura universală"[81].

Această labilitate extremă constituie un permanent izvor de imprecizie terminologică și de mari abuzuri și excese de interpretare. La un pol, orice poate fi literatură și recunoscut ca atare[82]. Disponibilitatea și arbitrariul pur sunt, practic, fără limite. O *nomination sauvage* face ravagii. La polul opus, dacă orice lectură este posibilă, orice lectură este,

în acelaşi timp, greşită. S-a şi spus, de altfel, că toate lecturile sunt de fapt eronate (*misreadings*[A4]). De unde şi marea fragilitate a definiţiilor literaturii, justificate într-un fel sau altul. Această formă de criză accentuată a literaturii a mai fost de altfel menţionată[83].

Există însă şi un alt tip de „recepţie": pur empirică, a lectorului-tip, personajul simbolic al lecturii. Şi acesta are două feţe, bine puse în lumină de teoria şi sociologia literară modernă. Cititorul decide prin lecturile sale ce „este" literatura. Teza a devenit axiomatică. Cea dintâi recepţie corespunde „lecturii stereotipe"[84], condiţionate, „dresate" la diferite nivele, de instituţia şcolară, publicitate, *media*. Fenomenul a fost bine studiat, mai ales în zona anglo-saxonă. S-a putut de altfel vorbi, bine documentat, de un „cititor englez comun", încă din secolul 19[85]. Dar ţara „cititorului generic"[86] prin excelenţă este SUA. El este precondiţionat de un aparat publicitar ultraperfecţionat şi fără egal. Lectura sa este, statistic vorbind, eminamente uniformizată, standardizată. Şi deci „impusă".

Se observă în acelaşi timp şi un alt tip de cititor: pur subiectiv, rebel la omogenizare şi nivelare. Bine personalizat în percepţiile sale literare spontane şi needucate, el propagă în mod empiric o definiţie latentă a literaturii, nestudiată, lipsită de rigoare, inevitabil arbitrară. Acest tip de lectură *sauvage* este în mare ascensiune, intrată în practica publicistică a epocii, ilustrată de critici notorii. Limbajul lor foarte personal are adesea nevoie de un adevărat glosar. Parţial exacte, parţial excesive şi chiar haotice, astfel de definiţii dovedesc uneori imaginaţie lexicală, dar şi mult amatorism şi diletantism. Iar individualizarea extremă a conceptului – totdeauna doar subînţeles, abscons – duce, în ciuda oricăror bune intenţii, la haos şi la o criză profundă a definiţiei literaturii. Ea se pulverizează într-o serie de accepţii particulare. Nu o dată, ele sunt de-a dreptul abuzive şi fanteziste.

Evident, libertatea actului intelectual nu poate fi negată. *Literatura* poate fi, într-adevăr, „tot" sau „nimic". Asistăm, în ultimele decenii, în special în „noua critică", la subversiunea totală a conceptului tradiţional de literatură. Operaţia de sabotaj începe cu ieşirea, ignorarea, disprețuirea, sfidarea oricărei tradiţii istorice şi terminologice. S-ar spune că până la R. Barthes (exemplu emblematic) nu există nici un fel de lexicografie a *literaturii*. De unde şi tendinţa de a improviza pe loc orice „definiţie" posibilă, cu aerul de a descoperi întreaga problemă, de a o relua cu

dezinvoltură pe cont propriu, *da capo*, în afara oricărui sistem de referințe și amintiri culturale. În stil abrupt, definitiv, categoric și de „efect", transformat într-o problemă subiectivă, de o asumare și integrare personală, netă și fără replică.

Teoretizarea acestei situații nu întârzie, inclusiv în teoria literară germană, altfel foarte metodică. Definiția literaturii este „superfluă și imposibilă". „Literatura este ceea ce este pentru fiecare", „de la caz la caz"[87], ceea ce „identifică fiecare"[88]. Fetișizarea arbitrarului și a subiectivității devine totală. „Paradigma subiectivă" își propune să le elimine pe toate celelalte. Un document tipic, în critica americană: *Subjective criticism* de David Bleich (1978). Este greu de disociat (în acest caz și altele, identice sau similare) între refuzul oricărui canon, inconformismul publicitar și nihilismul pur și simplu. Dar astfel de abordări ale literaturii, la un foarte *personal level*[89], se întâlnesc și anterior, într-o critică ce n-a cunoscut niciodată tradițiile și rigorile academismului european. Metoda se generalizează, întreținută de toate „tratatele" de literatură, realizate în colaborare, unde fiecare „vine" cu propria sa definiție. Dintre toate „convențiile" actuale, cea personală – modul personal de a descifra, citi și „formula" literatura – se dovedește, în cele din urmă, cea mai radicală și mai intransigentă. Este suprema convenție literară a epocii. Un punct-limită peste care, foarte probabil, nu se mai poate trece.

Metoda predilectă a acestui tip de „definiție" este pur literară, metaforică. Formulele folosite, unele ingenioase, n-au decât o valabilitate intrinsecă. Ele sunt destul de curente, mai ales în ultimele cinci decenii. Paradoxale, adesea sclipitoare, ele sunt încă un bun exemplu de „literatură despre literatură", pe care *Biografia* noastră a tratat-o pe larg[90]. Le gustăm sau nu, le acceptăm sau nu, ele sunt, în orice caz, bune ilustrări ale mentalității literare a epocii. Câteva exemple, mai întâi franceze, de altfel destul de numeroase: „Alfabet și dezordine" (J. Cocteau), „un fel de nebunie făcută verosimilă", „o sărbătoare publică", „un bal", „o sărbătoare unde toată lumea este invitată" (J. Paulhan[91]) etc. Un avangardist spaniol, Ramón Gómez de la Serna, este și mai inventiv, precursor în felul său în materie: *„Asta este literatura*: disperată, trambulină, hazard, foc, bagatelă"[92]. *Estado de cuerpo*, mai citim și într-un alt text: *El concepto de la nueva literatura* (1909). O bogată colecție de metafore de acest gen oferă și critica anglo-saxonă. Ea are chiar o predilecție pentru titluri

metaforice: *The Miror and the Lamp*, de pildă (M.H. Abrams, 1953), o formulă pentru estetica literară romantică. Metoda se extinde şi în critica franceză: *Circé et le paon, Narcisse romancier* (J. Rousset) etc. Unele definiţi sunt de tot extravagante: „Literatura este o femeie" (J. Culler) sau: „Frumuseţe teribilă şi bestie înspăimântătoare" (H. Adams). Sau: „Literatura este forma pe care visul o ia într-un spirit iluminat" (*enlightened*) (G.H. Hartman). Aceasta din urmă păstrează, totuşi, o vagă schemă teoretică. Referinţele riguroase sunt, în astfel de cazuri, inutile. Ca şi în cazul literaturii germane (F. Kafka etc.). Preocuparea esenţială este urmărirea efectului pur literar: surpriza, şocul paradoxal, imaginea memorabilă. În esenţă, nimic mai mult.

Descompunerea totală a definiţiei de tip „clasic", fantezistă, hazardată, dar formulată într-un stil aparent forte savant şi teoretic, poate fi urmărită mai ales în „noua critică". Sentenţioasă şi categorică. Este, de altfel, şi „secretul" succesului său publicistic, într-o anume perioadă, azi în mare regres. Precursorii sunt marii scriitori. Şi cu cât sunt mai mari (ca P. Valéry, de exemplu), cu atât ei se simt obligaţi să ofere propria lor „definiţie" a literaturii. Dar ea este atât de surprinzătoare şi polisemică[93] încât nu aduce, de fapt, nimic efectiv nou. Campionul acestui joc intelectual de societate snoabă este – incontestabil – R. Barthes, unde găsim „de toate": soluţii antropologice („împlinirea particulară a omului"), reminiscenţe romantice („*don*, adică literatura"), convenţii semantice („spune că este literatură") etc. Astfel de formule se pot extrage începând cu *Le degré zéro de l'écriture* (1964) şi terminând, să spunem, cu *Essais critiques* (1964). De fapt, polemica directă este împotriva „literaturii *bien pensante*". Ea începe cu *Mythologies* (1957), culegere de eseuri, uneori amuzante, dar fără mare consistenţă şi bară de direcţie. Şi impresia finală este de *dandysm* intelectual sau de parodie subtilă (dar mai mult involuntară) a criticii literare tradiţionale. Noile teme sunt, între altele, Greta Garbo şi chibriturile arse, detergenţii şi *Guide bleu* etc. Gestul – de pură avangardă critică – este totuşi de reţinut, chiar dacă rămâne fără posteritate directă. „Subversiunea" face însă parte, în continuare, din ritualul stângist parizian, din deceniile şapte şi opt. Ce este literatura-scriitura, de pildă, după Ph. Sollers? „Delir, fantomă, poezie, ermetism, deviaţie individuală"[94]. Oricine poate... „servi" *à la carte*...

În acelaşi timp, circulă tot felul de definiţii de uz pur personal (cu o formulă franceză *à prendre ou à laisser*), venite din direcţii foarte diferite:

spiritualist-catolice (Charles Du Bos, *Du Spirituel dans l'ordre littéraire*, 1967), existențialiste (M. Blanchot, care – s-ar spune – n-a deschis în viața lui un lexicon literar, căci numai astfel poți să afirmi că: „L.P.Fargue joacă în literele franceze un rol de neînlocuit: el reprezintă *literatura*"[95]). Cel puțin un psihanalist foarte cunoscut (J. Lacan) se complace pe față în jocuri (amuzante sau nu) de cuvinte. Le reproducem în original: *Littérature peut-être vire à lituraterre*[96]. Cei ce vorbesc despre un neoalexandrinism în critică și, în general, în literatura franceză contemporană, au – în mod evident – dreptate. Când începi să enumeri (în formulări de altfel foarte personale), situate pe același plan, toate soluțiile posibile, senzația de alexandrinism gramatical-clasificator nu poate fi evitată[97]. Progres? Regres? Sfârșit de ciclu cultural? Este dificil să decidem doar într-un restrâns cadru istoric și analitic, precum al *Biografiei* noastre. S-ar putea totuși ca *literatura* (ca definiție) să fie într-adevăr „bolnavă" și să oscileze iremediabil (pentru a relua termenii unui eseu german cu alte preocupări, totuși) între „însănătoșire" și „incurabil"[98]. Orice prognoză rămâne însă riscantă...

6. La aceste obstacole teoretice și practice, mai ales în ultimele decenii, se adaugă noi dificultăți definiției literaturii. Se poate, de altfel, reține cu ușurință, din totalitatea argumentelor negative trecute în revistă, intensificarea *contestării terminologiei* tradiționale a *literaturii*. Ea nu mai corespunde integral – și nu o dată chiar deloc – realităților considerate ca „literare". Se simte, în mod tot mai acut, necesitatea unei regenerări terminologice. O nouă soluție pentru situația de uzură și de criză actuală devine inevitabilă.

Un prim argument foarte des invocat, deloc însă luat în considerare cu seriozitate în toate implicațiile sale, este faptul că literatura constituie o realitate foarte mobilă. Ea „se face" mereu, deci este greu de redus la unitatea unei definiții stabile și rigide. Literatura are o identitate fixă, dar mai ales una variabilă. Este, de fapt, permanent „potențială" și, în unele cercuri de avangardă, o astfel de conștiință rămâne vie[99]. Nimeni nu poate preciza cum va fi literatura viitoare. Nici măcar cea care se face sub ochii noștri. De unde și imposibilitatea definiției prescriptive și mai ales descriptive a literaturii[100]. Se mai susține că ne aflăm, de fapt, în fața unei noi literaturi, radical deosebite de cea din trecut. De unde și o altă semnificație a termenului de *literatură*[101], mult mai legată de cititor, de fenomenul recepției, de reflectarea sa în *media*. Apar și „practici" literare

noi (de pildă „intertextuale", de „montaje" din diferiți autori, în general „literatură cu literatură"), greu de regrupat sub termenul monovalent de *literatură*. Stabilitatea accepției sale este declarată o „himeră". Orice text poate să fie recunoscut și declarat „literatură", iar... Shakespeare nu. Nu există, în orice caz, *literatura* în sensul unui set de opere de o eternă și inalterabilă valoare, cu proprietăți inerente și definitiv recunoscute. Orice canon literar este datat istoric[102]. Deci contestabil și reformulabil.

Un alt argument, adus frecvent în discuție, privește realitatea strict individuală, irepetabilă, a operei literare. Percepția acută a originalității, binecunoscuta *attention à l'unique*, face dificilă generalizarea. Valabilitatea sa este, de fapt, artificială. Pot exista doar caracterizări individuale, nu însă și o formulă globală. *Estetica* lui B. Croce teoretiza o astfel de soluție (de altfel complet uitată, mai ales într-un astfel de context) încă de la începutul secolului (1901). Unii, după multe decenii, au văzut o soluție intermediară posibilă, în teoria genurilor literare. Ea ar fi „un intermediar între noțiunea prea generală a literaturii și aceste obiecte particulare, care sunt operele (literare)"[103]. Soluția curentă rămâne însă de ordin pur empiric: cine se interesează doar de „inefabil" și „originalitate" nu dă nici o atenție teoriei literaturii. Preocuparea este considerată inutilă, pedantă, pur abstractă. Ceea ce este adevărat în planul lecturilor strict personale și al criticii literare curente, jurnalistice. Dar nu numai atât.

O foarte serioasă critică pune în cauză și ceea ce se poate numi „terorismul" convenției preconceptuale. Dacă este evident că diversitatea fenomenului literar depășește cu mult capacitatea de cuprindere și nuanțare a conceptului rigid, acesta nu poate impune decât o definiție autorizată, *a priori*, a literaturii. Cine decide condiția „necesară și suficientă" a literaturii?, pentru a relua termenii definiției logice. Convingerea care se răspândește este că, în esență, intervine doar un act aleatoriu, arbitrar și autoritar de decizie. Există numai un „obiect numit literatură"[104] și nimic mai mult. „Numim" sau nu literatura. În acest domeniu domnește, în principiu, o libertate totală. Unele texte sunt, de pildă, „paraliterare". Altele „pot fi numite, dacă se dorește (din partea mea este egal)", Ch. Grivel *dixit*, „literatură"[105]. Opoziția la generalizarea „dogmatică" este fermă: „Nu trebuie să ridicăm de la început baraje teroriste printr-o definiție *a priori* a literaturii"[106]. Privită printr-o astfel de „grilă", urmată de o recepție corespunzătoare, definiția literaturii se

îngustează sau se lărgeşte considerabil, după împrejurări. Ea devine extrem de relativă şi „pur funcţională"[107]. Mai ales când o examinăm dintr-o perspectivă strict istorică. Din acest punct de vedere, istoria literaturii se confundă, în esenţă, cu istoria ideii de literatură.

Din aceeaşi perspectivă istorică vine şi acuzaţia de „anacronism" a definiţiei – înţelege: actuală – a ideii de literatură. Ea este destul de curentă atât în „noua critică"[108], cât şi în unele zone ale istoriei literare moderne. Se susţine, de pildă, că este „absurdă" situarea pe acelaşi plan a „lecturilor" antice şi contemporane. Ele s-au desfăşurat în contexte radical diferite şi după criterii, mai totdeauna, nu numai total deosebite, dar şi opuse[109]. Specialişti de prim ordin sunt convinşi că ceea ce înţelegem azi prin „poezie" este la antipodul accepţiilor sale antice, medievale sau renascentiste[110]. O cronologie evident arbitrară şi o accepţie total unilaterală duce chiar şi la propoziţii ca acestea: „Într-o zi, a scrie devine o meserie. Din acea zi datează 'literatura'"[111]. Ceea ce este total fals. Nu înseamnă însă că apariţia unei noi literaturi nu dislocă „sistemul" vechii literaturi, al cărui concept îl descompune. Observaţia datează însă, după cum se ştie, încă din perioada formaliştilor ruşi.

Alte aspecte ale crizei terminologice sunt de ordinul academizării şi oficializării, respectiv atrofierea, banalizarea şi uzura lexicografică. Termenul este expediat sumar, într-o serie de dicţionare, unde – de cele mai multe ori – ocupă un spaţiu disproporţionat de mic faţă de alte idei literare. Alteori, ele lipsesc cu desăvârşire. Pare un „concept academic" perimat, fără prestigiu. Este (sau ar fi) o victimă a „entropiei care nu se epuizează decât încet, prin lecturi după lecturi"[112]. O explicaţie modernă, „ştiinţifică", preluată din teoria informaţiei, pentru un fenomen de uzură, fosilizare şi disoluţie, perceptibil şi cu ochiul liber. Termenul pare „demodat" (*oldfashioned*[113]), căzut în desuetudine. Un fel de „edificiu abandonat", dacă nu o adevărată „ruină". De altfel, aproape că a şi dispărut din practica actuală a criticii şi poeticii curente. Îl înlocuiesc, cu mare succes, după cum am văzut, termeni ca *text, scriitură* şi alţii din aceeaşi familie. Se observă, adesea, chiar o adevărată repulsie împotriva unei (parafrazăm un context) idei în acelaşi timp „recente" şi... „pe cale de dispariţie". După ce a înlocuit *les belles lettres*, termenul n-ar mai semnifica nimic[114]. Ceea ce este foarte îndoielnic.

Nu este, de fapt, o observaţie nouă, de vreme ce o făcea şi fenomenologul R. Ingarden în *Das literarische Kunstwerk* (1931). Confuzia

şi vagul definiţiei literaturii sunt adesea subliniate în ultima perioadă. Este doar unul din aspectele crizei generale a conceptelor literare[115]. *Literatura* „răspunde" de „orice" şi de „nimic". De unde trei atitudini contradictorii. Istoricii ideilor literare explică inventarea unui vocabular artistico-literar personal printr-o ascendenţă „romantică", în genere ignorată[116]. Criza terminologiei are deci o prestigioasă „tradiţie". O a doua poziţie este reprezentată de cei ce pledează pentru o nouă terminologie. Ea este legitimată nu numai de o tradiţie în criză, dar şi prin raportarea necesară la noua literatură. La un colocviu de germanişti, cu un titlu semnificativ şi cu ideea implicită de chemare la ordine, *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft* (Würzburg, 1986, editat în 1989), este subliniată atât „valoarea semantic nulă a literaturii", cât şi necesitatea preciziei terminologice. Este ceea ce contestă, în sfârşit, o a treia categorie, a scepticilor radicali: „O serie de ambiguităţi i-au asigurat succesul (termenului de *literatură*, n.n.). Este posibil ca un efort de clarificare să-l piardă pentru totdeauna" (R. Escarpit[117]). Prognoză, totuşi, dintre cele mai riscate...

7. Ansamblul acestor dificultăţi teoretice şi practice – de la erorile, dilatarea, relativizarea radicală a preconceptelor, al contestarea terminologiei tradiţionale – are şi o altă consecinţă importantă. Bazele teoriei literare sunt subminate. *Criza teoriei literaturii* devine o realitate evidentă, mai ales în a doua jumătate a secolului. Fenomenul este perceptibil îndeosebi în vestul Europei şi în SUA, unde preocupările teoretico-literare sunt cele mai dezvoltate din lume. În aceste zone, conceptul însuşi de *literatură* pare tot mai perimat şi contestabil. În astfel de condiţii, devin dificile preocupările pentru „teoria literaturii". O disciplină cu un obiect tot mai greu de precizat şi de determinat. Sau ea se transformă într-o justificare teoretică a negării termenului de *literatură*. O „teorie", de fapt, lipsită de orice bază serioasă.

Ceea ce nu înseamnă că o anume tradiţie scientistă-pozitivistă nu se păstrează şi că nostalgia logic-ştiinţifică a „definiţiei ştiinţifice", obiective, irefutabile, a „literaturii" nu-şi face simţită, în continuare, o anume prezenţă. În multe manuale, în genere didactice, în special anglo-saxone, întrebarea: „Ce este literatura?" rămâne curentă. Nici în Franţa, baza metodei ştiinţifice: considerarea literaturii ca „obiect" de strictă observaţie, bine ilustrată în secolul trecut de H. Taine, nu este părăsită. Suntem chiar surprinşi să întâlnim, de exemplu, chiar şi la un critic precum

J. Paulhan, o preocupare pentru „un sistem de cunoştinţe precise, riguroase, pe scurt ştiinţifice: o anume *nomenclatură a caracteristicilor literare...*"[118]. Alţii chiar cred că ne aflăm la „începutul zorilor unui studiu ştiinţific al literaturii"[119]. Problemă cu atât mai acută cu cât marea ascensiune a *paraliteraturii* şi a *literaturii de masă* obligă *literatura* – pe punctul de a fi total eliminată – de a se redefini. Sau, în orice caz, de a se izola şi de a se „restrânge" şi „replia în ea însăşi"[120], pentru a-şi apăra şi justifica existenţa. Se constată, în acelaşi timp, o sinteză între critică (în general totalitatea studiilor literare) şi teoria literaturii (N. Frye: „Critica este teoria literaturii"), frecventă în critica anglo-saxonă. Fapt evocat, pe larg, într-un volum anterior al acestei *Biografii*[121].

Argumentele împotriva „teoriei literaturii" sunt numeroase şi, sub nu puţine aspecte, hotărâtoare. Poate cel mai serios se referă la bazele teoretice imprecise, şubrede, confuze, ale preconceptului, apoi ale conceptului de *literatură*. I se contestă, în primul rând (cum ştim) universalitatea notelor specifice şi deci posibilitatea generalizării legitime. Criza obiectului teoriei literaturii pleacă de la ambiguitatea şi indeterminarea sa fundamentală. *Literatura* este polivalentă şi relativă prin definiţie. Şi fiecare „discurs" despre „literatură" are în vedere, de fapt, o anume definiţie specifică a unor tipuri de discursuri, mai mult sau mai puţin divergente. Şi, bineînţeles, şi numeroase metode de studiu. În „noua critică" este vorba de o convingere cvasi-generală. Abandonând, pentru o clipă, eternele referinţe franceze, amintim doar una americană: „Un mister multiplu (*multivocal mistery*)". De unde şi „rezistenţa la literatură"[122]. Rezistenţă pe multiple planuri. Soluţionarea dificultăţii este (sau ar fi) de ordinul clarificării logice: „Ce lucruri numim literatură" şi „ce să însemne ele"?[123] Întrebare-cheie, insolubilă.

Dificultăţile cresc prin observarea unui fenomen curent, generalizat: limitele literaturii sunt imprecise, în continuă mişcare şi dilatare. Se scriu destule eseuri pe această temă (inutil a mai fi citate). Toate au la bază realităţi incontestabile: subiectivitatea şi varietatea lecturilor şi relecturilor, apariţia unei întregi literaturi de „consum", care sfidează orice definiţie canonică, polisemia structurală a literaturii, situaţie care, de fapt, o minimalizează. „Ce ar fi o literatură care n-ar fi decât ceea ce este, o literatură"? (J. Derrida[124]) Se acceptă, în mod curent, în această sferă de preocupări, că literatura este o noţiune labilă, deci funciar aproximativă. Din care cauză, o definiţie „exhaustivă" este declarată

imposibilă. Şi la acest „capitol", numeroase studii contemporane repetă aceeaşi concluzie[125]. Indiciu clar de criză.

Extensiunea razei vizuale, în sensul geografic al cuvântului, introduce încă un element de incertitudine. Am avut prilejul să constatăm că *literatura* a avut – şi are în continuare – diferite dimensiuni în timp şi spaţiu şi că definiţia sa se confundă, după împrejurări, cu *literatura naţională, europeană, universală*. Ce înţeleg, în genere, francezii prin „literatură" nu coincide deloc cu accepţia anglo-saxonă curentă a termenului[126]. „Literatura comparată" – cel puţin după unele iniţiative – încearcă să corecteze sau, în orice caz, să armonizeze aceste puncte de vedere: „Ce este literatura dacă nu comparată"?[127] Şi totuşi citim declaraţii actuale, de o stupefiantă suficienţă, ale unui critic englez: „Dacă-l au pe Newton şi pe Shakespeare, Parlamentul şi legea engleză, care s-a răspândit pe tot globul, ce mai înseamnă toate celelalte"? (G. Steiner[128]) „Literaturile orientale, între altele, sunt deci total excluse, cu o indiferenţă (dacă nu chiar dispreţ) suverană. „Imperialismul" cultural nu se resemnează...

Eurocentrismul – despre care am mai vorbit – este nu mai puţin limitativ şi restrictiv. După mulţi: „Conceptul de literatură este specific european"[129]. El n-ar fi aplicabil, în nici un caz, literaturii chineze sau japoneze. În acest mod, o teoretizare a literaturii, la scară globală, devine imposibilă. De altfel, unii declară o astfel de definiţie doar o *petitio principii*. Un recent colocviu internaţional (1992), pe tema internaţionalizării teoriei literaturii, nu ajunge la nici o concluzie precisă nici asupra acestei teme esenţiale[130]. S-ar zice, că singura soluţie posibilă ar fi numai în sensul unui paradox al lui J.-L.Borges: „S-a căzut de acord că toate operele sunt operele unui singur autor, care este intemporal şi anonim"[A5]. Doar că, în realitate, o astfel de literatură, în principiu uşor de definit, nu... există.

Nu se poate stabili un program, o metodologie specifică a unei teorii a literaturii de acest tip şi dintr-un alt motiv. Sublinierea sa, în perioada actuală, este frecventă, izvor nu numai de relativism, dar şi de scepticism incurabil. Opinia unanimă este – şi orice „istorie" a ideii de literatură o dovedeşte – că definiţia sa este fundamental instabilă. În sensul că ea este formulată în funcţie de fiecare operă, moment şi context istoric. Se trage de aici concluzia că definiţia „literarităţii", de pildă, este imposibilă[131]. Ea este, în esenţă, doar rezultatul convenţiei actuale, dominante. Dar, în definitiv, ce poate să însemne, în împrejurările actuale, noţiunea de „actual"? Unde? Când? Cum? În societatea declarată

„postmodernă", americană, de pildă, mediul este extrem de pluralist, hibrid, descentrat, fragmentar, indeterminat[132] etc. Există, de fapt, doar numeroase „convenții", tipuri de lectură și de recepție, decizii ipotetice (*assumption)* despre „ceva" care în realitate nici nu „există"[133]. Nici o teorie „monistică" exclusivă a literaturii nu mai este posibilă, deoarece fiecare dintre ele corespunde unei experiențe literare empirice diferite, care – într-o zi – se poate dovedi total greșită[134]. Se generalizează convingerea, mai ales în ultimele decenii, conform căreia *literatura* este doar ceea ce „facem" cu ea, nu ceea ce „spunem" că este ea. Pragmatismul este nota dominantă a acestei orientări. O comunitate de cititori cade de acord asupra unei accepții și o pune în circulație într-un mod sau altul. O altă comunitate o respinge și vine cu o altă soluție etc. Un acord minim nu există și nici nu poate să existe. Concluzie cu care ne-am mai întâlnit în mod inevitabil și care „dezarmează"...

Se cere semnalată și o altă consecință, nu totdeauna privită cu atenție. Bazele „filozofice" ale teoriei literaturii sunt fie ignorate, fie puse radical în discuție, fie folosite în mod eclectic, fără nici o rigoare. Prin extrema lor generalitate, diferitele preconcepte filozofice predispun la orice soluție. Se constată, în același timp, și o dificultate evidentă de a disocia cu claritate între „filozofie" și „literatură"[135]. Mai ales mediile teoretico-literare anglo-saxone, deloc dominate de o mare tradiție filozofică (platonică, aristotelică etc.), dovedesc o dezinvoltură adesea deconcertantă. O distincție clară între literatură, filozofie și istoria ideilor nu se constată. Mulți pleacă de la ideea de „intenție" a autorului, totdeauna foarte individualizată. „Prin urmare, literatura poate fi văzută ca o filozofie, ca o religie, sau ca o evanghelie (*gospel*)"[136]. Frecvent folosită este și expresia de „experiență", „interpretare", „cunoaștere" sau „activitate epistemologică". Literatura devine astfel un instrument de cunoaștere: ea comunică o experiență umană și interpretează o experiență umană". Aceasta ar fi esența „spiritului literar"[137]. Un limbaj foarte puțin accesibil, în orice caz, esteților și formaliștilor europeni, nu neapărat parizieni.

Ceea ce se constată, mai ales, este apusul criteriilor „specific literare", tradiționale, începând cu cel estetic. Monopolul lor încetează. Ieșirea din actualitate a unor astfel de repere se generalizează. Dacă dorești să cuprinzi „toată literatura", cuprinzi, în mod inevitabil, mai mult decât literatura[138]. Nu există o linie netă de demarcație între estetic și non-estetic. O definiție „esențial estetică" sau „prea estetică" izolează

literatura de viață. Sau, o transformă într-o abstracție goală. O cunoscută culegere reamintită, *What is Literature?* (1978), se caracterizează tocmai printr-o astfel de reacție[139]. Ideile conexe de „valoare literară", „ficțiune", „imaginație" etc. intră în același con de umbră. Tendința de a include în literatură „toate scrierile" duce inevitabil la apusul accepției „pur estetice" a literaturii. Ne reamintim că noțiunile de *text, scriitură* și altele de același gen nu numai că nu coincid cu ideea de *literatură,* dar îi lărgesc considerabil sfera și tind, cu succes – cum știm –, s-o înlocuiască.

Ieșite aproape complet din uz sunt, mai ales, definițiile metafizico-ontologice, privitoare la „natura" și „esența" literaturii. Fenomenologia marchează o etapă importantă (spre mijlocul secolului) a acestei orientări (R. Ingarden, R. Wellek). Dar încă în perioada formaliștilor ruși (I. Tânianov, *Literaturnyi Fakt,* 1925) se atrăgea atenția că între conceptul (uscat) și realitatea (vie) a literaturii există o contradicție esențială și permanentă. Definiția literaturii este imposibilă, nu însă și a „faptului literar". Orice gen literar canonizat tinde să se deplaseze spre periferie și să sfideze definiția transistorică a literaturii. Împotriva a ceea ce s-a numit *ontological fallacy*[140] se aglomerează obiecții din toate direcțiile: sociologică, existențialistă, „estetica recepției" (H. R. Jauss), consensul pragmatic, totala relativizare a noțiunii de „absolut" și „adevăr". Să nu uităm, în sfârșit, nici respingerea de către marxiști a „vechii chestiuni idealiste: ce este literatura"[141]. Și nici „literatura angajată" în accepția J.-P. Sartre. Se descoperă, însă, că nici acesta nu este îndeajuns de... marxist[142]. Arhetipul „idealist" denumit „literatură" este combătut de un alt arhetip, „materialist", denumit însă tot... „literatură".

8. Ultima fază a crizei ideii de literatură este cea mai radicală dintre toate. Se propagă, în ultimele decenii ale secolului 20, cel mai integral refuz al definiției literaturii din întreaga sa „biografie". Negativismul este total: *definiția literaturii* este declarată *imposibilă,* inacceptabilă, de neconceput. O adevărată repulsie de a defini, decide, opta sau măcar de a încerca ori sugera o soluție devine mai mult decât evidentă. Cum s-a ajuns la această situație? Răspunsul trebuie căutat, în primul rând, în orientările teoretico-epistemologico-filozofice ale perioadei actuale. Ea este, în esență, fragmentaristă, asistematică și antimetodologică (o referință semnificativă: Paul Feyerabend, *Against Method. Outline of an anachronistic theory of knowledge,* 1975). Ideile de universalitate, totalitate și sinteză sunt aruncate peste bord. Un neopozitivism

generalizat, îngust şi fără orizont, stă, orice s-ar spune, la baza acestei orientări negativiste. Şi una dintre „victime" este şi ideea noastră – tot mai inconsistentă şi în bătaia tuturor vânturilor – de *literatură*.

Se poate face un întreg inventar de formule care subliniază, până la saturaţie, aceeaşi constatare: *literatura* este un termen obscur, opac, vag, plin de ambiguităţi şi incertitudini. Un adevărat loc comun. Un termen care se sustrage oricărei legitimări şi „determinări prea puternice". Mai mult: de o opacitate ireductibilă şi o „culme a dificultăţii"[143] etc. O semnificaţie incontrolabilă. O entitate improbabilă, imprevizibilă, indefinibilă, un „mister". Ultima expresie poate fi întâlnită la critici francezi, englezi, americani, mai mult sau mai puţin cunoscuţi. De altfel, tocmai circulaţia sa şi în zone obscure dovedeşte larga sa răspândire. Doar un exemplu: „Există destule elemente misterioase în literatură, care să facă imposibilă o definiţie completă"[144]. Cine încearcă s-o formuleze ar da dovadă de o „dezinvoltură de diletant"[145]. Nu există nici o disciplină care s-o studieze şi s-o precizeze în termeni exclusivi. Există definiţii, *aber keine Definition*, pentru a relua aceeaşi idee şi în terminologie germană[146]. Literatura se dizolvă ca „obiect de cunoaştere" şi chiar ca „obiect de percepţie"[147]. Problemă, deci, insolubilă, lipsită de un fundament epistemologic. O tradiţie terminologică, să-i spunem „reziduală", totuşi, există. Şi dacă se poate vorbi de o serie de convenţii istorice, pentru fiecare accepţie în parte, intervine de fapt doar o schimbare de regim epistemologic. Nu însă şi suprimarea sa radicală.

Concepţia dominantă este însă diferită. Definiţia literaturii este declarată fie extrem de „dificilă", fie pur şi simplu „imposibilă". Ne-am mai întâlnit cu această poziţie agnostică, negativistă, extremă[148]. Noţiunea de literatură este atât de problematizată de toate noile „şcoli" estetico-literare încât ea intră nu numai într-o gravă criză, dar suferă şi un adevărat colaps. Pare chiar o preocupare fără sens, o întrebare absurdă, în orice caz irezolvabilă. N-ar trebui să omitem că astfel de îndoieli datează, de fapt, încă din perioada formalistă (1933-1934), când R. Jakobson, de pildă, se lovea de mari dificultăţi de a disocia „opera poetică" de ceea ce „nu este o operă poetică"[149]. Astfel de perplexităţi continuă până în perioada actuală. Le întâlnim în culegerea de studii, reprezentativă, des amintită, *What is Literature?* (1978), într-o recentă *Encyclopedia of Literature and Criticism* (1991), pentru a nu mai cita şi alte studii. Toate declară literatura *indefinable, undefinierbare Begriff*. Definiţie nu numai fără răspuns, dar

şi imposibil de răspuns (*unanswered or even unanswerable*[150]). În zona anglo-saxonă se contestă orice tip de definiţie. Ea nu este „obiectivă", deoarece nici o definiţie „referenţială" (care se referă la un obiect precis identificabil şi riguros definit logic) nu este posibilă[151]. Neopozitivismul logic îşi spune cuvântul determinant. În critica şi reflexia literară franceză, sociologii, semioticienii, eseiştii şi chiar filozofii (J. Derrida, M. Blanchot) sunt de acord asupra aceleaşi concluzii: literatura n-a putut fi definită niciodată; aşa-zisul „specific literar" nu poate fi identificat; ea se sustrage oricărei determinări esenţiale; definiţia este „imposibilă" etc. La nivelul Barthes-Todorov, problema se degradează, dar argumentele merită, în esenţa lor, atenţie.

Unele sunt, de fapt, „clasice", reluate doar în alţi termeni. Nu este nevoie de nici o referinţă pentru a ne reaminti de existenţa şi teoria lui *je ne sais quoi*, a „inefabilului", a operei literare „individuale", „irepetabile", „originale" etc., ireductibilă la orice definiţie generalizată. Ea unifică şi uniformizează, în mod inevitabil, opere literare de o extremă varietate. „Unicitatea" operei literare şi „definiţia literaturii" sunt şi rămân, în această perspectivă, esenţial incompatibile. Literatura fiind plurală, pluridimensională, definiţia sa nu poate avea decât acelaşi regim. Putem vorbi doar de tipuri de definiţii. Toate sunt incomplete, relative, deci mai mult sau mai puţin caduce, deoarece toate se lovesc de un „reziduu ireductibil". Iar acesta este intraductibil în limbaj conceptual şi strict logic.

Analiza şi critica radicală întreprinsă de ceea ce s-a numit neopozitivismul logic al lui L. Wittgenstein contestă fundamentul oricărei propoziţii (implicit literare) de natură strict „logică". Principiile acestei negaţii sunt stabilite în *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922), unde se afirmă că „limbajul deghizează gândirea" (4.002) şi că „noi nu putem exprima prin limbaj ceea ce se exprimă în limbaj". (4.121). Deci... literatura nu se poate defini prin limbajul despre literatură. Iar „despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă" (7). Limbajul care vorbeşte despre literatură este, în realitate, cu totul altceva decât ceea ce se înţelege, într-un mod sau altul, prin „literatură". Experienţa literară, exprimată verbal, este, în mod logic, independentă de orice proprietate internă a textului literar. De unde o serie de consecinţe importante. Încercăm schematizarea lor în mod sintetic.

O primă concluzie, aparent simplistă, care pătrunde şi în enciclopedii[152]: dacă despre literatură nu se poate vorbi, nu ne putem „lămuri", empiric vorbind, decât... producând-o în continuare. Ceea ce aminteşte de o... anecdotă din secolul 18: întrebată ce gândeşte despre dragoste, D-na Du Deffant răspunde: „Nu mă gândesc niciodată. O fac". „Filozofie", în felul său, profundă. O altă concluzie, repetată adesea (numai la T. Todorov poate fi întâlnită de vreo trei-patru ori): studiem, ne este accesibilă nu „fiinţa" literaturii, ci doar limbajul care încearcă să spună ce „este" literatura[153]. Întrebarea-cheie: cum să vorbim despre ceea ce vorbeşte literatura? Doar acest „discurs" urmează să-l studiem, să-l cunoaştem, să-l definim, pentru el însuşi. Ajungem din nou la concluzia – şi ea reluată adesea cu o expresie din semiotica actuală – că acest limbaj este „autoreferenţial". Că el trimite, se referă doar la sine: „Scriitorul spune ceea ce spune, dar de asemenea că (ceea ce spune, *n.n.*) este literatură". „Literatura (este) condamnată mereu să se semnifice pe sine" (R. Barthes[154]). Nimic mai mult sau mai puţin.

Astfel de idei sunt reluate, în aceeaşi perioadă, în diferite registre, inclusiv „filozofice". Miezul argumentării este recunoaşterea doar a unei convenţii semantice. „Esenţa" sa, de fapt, nu există sau se „evaporează" de îndată ce i se dă un nume. Ea „nu se descoperă, nu se verifică şi nu se justifică niciodată în mod direct" (M. Blanchot[155]). O formulă foarte asemănătoare întâlnim şi la alţii (J. Derrida[156]). Din care cauză, semioticienii nici nu se mai interesează de *signifié* („literatura" totdeauna este citată doar între ghilimele), ci doar de *signifiant* (A.J.Greimas[157]). Iar acesta suferă toate „agresiunile" şi „contestările" la modă. Unii îl proclamă rezultatul unui nominalism perimat. Confundăm, cu inocenţă, un simplu „nume" cu „lucrul" numit. Alţii vorbesc, prin extensiune, de „arbitrarul" semnului lingvistic. Dacă tot ceea ce este scris este „arbitrar" (cel puţin în sensul de nemotivat intrinsec), va exista totdeauna o diferenţă considerabilă între cuvânt, lucruri, semne, limbaj. De unde, din nou, extrema aproximaţie, dilatare, relativizare etc. a limbajului, respectiv discursului şi deci şi definiţiei literaturii. O soluţie de tip „circular" este, prin urmare, nota dominantă a întregii reflexii, de acest tip, despre literatură în perioada actuală.

Ne-am apropiat de cauza esenţială a definiţiei imposibile: definiţia generală a literaturii este pur şi simplu imposibilă, deoarece realitatea concretă, infinit-variată, a operelor literare, se opune oricărei reduceri la

unitate. Cel mult – pentru a relua argumentul aceluiaşi L. Wittgenstein, de această dată din *Philosophical Investigations* (1952, 65-77) – precum există între diferitele jocuri (de cărţi, olimpice etc.) unele similarităţi, relaţii, conexiuni, tot ce putem „vedea" în mod direct şi, mai ales, fără preconceptul că „*trebuie* să existe ceva în comun", între aceste jocuri există doar un anumit „aer de familie" (*family ressemblance*). Formula a făcut o enormă carieră, fiind reluată – îndeosebi în zona anglo-saxonă – până la saturaţie. Un „denominator comun", un concept unificator ar fi, inclusiv în cazul literaturii, cu neputinţă. Reprezintă o simplă iluzie, o *fallacy*, o eroare şi o imposibilitate, în primul rând, logică.

Literatura rămâne, în orice împrejurare, un fenomen mult prea complex, prea variat, prea lipsit de coerenţă, pentru a putea fi redus la unitatea unei definiţii comune, globale. Orice concept, de fapt, limitează, simplifică, schematizează, sterilizează „obiectul" pe care-l „nominalizează". Literatura, realitate concretă şi individuală prin definiţie, rezistă la orice simplificări şi abstracţiuni. Argumentul revine în mod frecvent, mai ales în această perioadă, dar el a fost invocat şi într-o fază anterioară[158]. Nu există „literatură", ci doar „opere literare", cel mult „literaturi". Nu există „esenţe", „idei platonice", „universalii" etc. Ce poate „fi comun", să spunem, între *Alice in Wonderland* şi *La Divina Commedia?* Categoriile şi tipologiile literare, de orice fel, rămân simple „ficţiuni teoretice" şi „surogate" ale unor pseudo-„clase generale". Caracterul „heterogen" al literaturii este invocat, cu insistenţă, până la limita locului comun[159]. Istorici literari ce se doresc *à la page* (medievistul Paul Zumthor, de pildă) şi semioticieni de mare serie, „noii critici" (americani şi europeni) şi publicişti literari, jurnalişti şi diletanţi participă cu entuziasm la acelaşi *requiem* monoton al definiţiei literaturii.

Nu pot fi ignorate, bineînţeles, nici observaţiile pur empirice, care inspiră rebeliunea împotriva numitorului literar comun. Ele sunt consolidate şi de alte argumente. Unele, de ordin istoric, au greutatea lor. Literatura „se face" mereu, se transformă în permanenţă, rezervă surprize numeroase. Cum poate fi formulată o astfel de realitate, prin definiţie instabilă? Orice soluţie este inevitabil tranzitorie, provizorie, relativă, supusă unor amendări şi rectificări. Cu atât mai mult cu cât întreaga reflexie în jurul *literaturii de masă, subliteraturii, paraliteraturii* – o contribuţie reală a celei de a doua jumătăţi a secolului 20 – scoate în evidenţă că „literarul" continuă sau se interferează inevitabil cu

„nonliterarul". Şi că între aceste domenii nu există, în realitate, nici o delimitare precisă. Orice tip de „discurs" (pentru a folosi expresia curentă a epocii), considerat în mod curent drept „literar", are înrudiri, asemănări şi chiar coincidenţe parţiale cu „discursurile" non-literare. A le identifica în mod precis devine un pariu imposibil.

O contribuţie apreciabilă la această stare de spirit negativă aduce şi concepţia modernă a „lecturii critice", care filtrează, interpretează, refăce şi, de fapt, descompune toate tipurile de literatură. Nota sa specifică este ignorarea sau respingerea lecturii textuale, a semnificaţiei explicite, în favoarea semnificaţiei implicite. De unde o pluritate, practic o „infinitate" de lecturi deschise. Toate la fel de posibile, de legitime sau nu. Toate egale, niciuna privilegiată. Rezultă un mare coeficient de „indecizie", de „ambiguitate", o permanentă „erezie a parafrazei" (Cleanth Brooks, 1947). Critica nu are nici o concepţie despre literatură, nu propune nici o soluţie, nu defineşte nimic, nu semnifică nimic. Se parafrazează până şi o cunoscută formulă a poetului Archibald MacLeish: „Critica nu trebuie să semnifice, ci doar să fie" (Gerald Graff). Se face şi elogiul lecturilor inevitabil sau recomandabil „eronate" (Harold Bloom, *A Map of Misreading*, 1975), denumite *misprisions*. Ele sunt de trei categorii: poetul îşi citeşte greşit precursorii, criticul interpretează greşit textele, poetul îşi înţelege greşit propriile opere[A6].

În această dezordine şi derută totală este greu de întrevăzut posibilitatea unei concepţii sau definiţii literare unitare. Nu mai există, în esenţă, decât două alternative: nu poţi defini literatura decât încercând să faci sau făcând efectiv literatură. Ceea ce noi am numit „literatură despre literatură" nu mai are, în general, decât o vagă legătură cu tema de bază. Or, pur şi simplu – deoarece literatura în bloc nu există – criticul nu face decât s-o citească pe fragmente şi în modul cel mai liber şi chiar agresiv posibil. În concluzie: „criticul este un asasin potenţial al literaturii", iar după alţii el este un „vandal"[160]. Formule doar aparent paradoxale. Ori de câte ori literatura – domeniu al fluidităţii şi ambiguităţii – este tradusă în termeni riguroşi, conceptuali, sistematici, ea devine o „victimă" a simplificării şi clarificării rigide. Acte critice ce o mutilează în mod inevitabil.

Aceste idei au avut şi au în continuare circulaţia lor. Mult mai noi şi mai „originale" sunt argumentele analizei logice împotriva ideii şi definiţiei literaturii. Obiecţia centrală (ne reamintim) este esenţială: nu există note

caracteristice comune pentru *toate* operele literare. Ele sunt, cel mult, superficiale, sumare, „triviale"[161]. Elementare şi nerelevante. Analizele sistematice scot în evidenţă trei situaţii tipice: 1. Nici o operă literară nu are *toate* calităţile recunoscute ca „literare"; 2. Două opere literare n-au niciodată în comun *toate* calităţile „literare"; 3. O operă are doar *unele* din aceste calităţi „literare"[162]. Prin urmare, „nu există o trăsătură sau un set de trăsături (*traits*), pe care toate operele literare să le aibă în comun şi care să constituie condiţiile necesare şi suficiente pentru recunoaşterea unei opere literare"[163]. Argumentul este reluat adesea. Definiţiile literare globale sunt deci lipsite de obiect: fie că nu-l „acoperă" în întregime, fie că-l depăşesc şi-i „debordează" limitele. Orice definiţie posibilă poate fi aplicată unui mare număr de opere calificate în mod obişnuit ca literare. Nu însă şi tuturor operelor literare.

Din această împrejurare mulţi teoreticieni ai literaturii trag concluzia că singurul principiu de unificare şi legitimare a literaturii este doar „instituţia" literară cu practicile sale sociale[164]. Cu alte cuvinte, analiza logică vine să confirme sociologia lecturii literaturii şi estetica „recepţiei". Deci, din nou, nu există „literatură" sau „literaturi", ci numai „practici social-literare". Multiplicarea şi relativizarea preconceptelor ajunge, într-un plan diferit, hermeneutic, la aceeaşi concluzie. Asupra unei opere literare putem avea cel puţin patru perspective, foarte distincte: în funcţie de intenţia autorului, de reacţia cititorului, de rolul şi structura operei şi de procesul de comunicare[165]. Şi fiecare duce, în mod logic, la o definiţie specifică, radical deosebită, a literaturii.

Această criză teoretică a universalului literar[166] nu este lipsită şi de aspecte paradoxale. Cu cât raza vizuală (geografic vorbind) se extinde şi conştiinţa existenţei *literaturii universale* se consolidează, cu atât mai intens este negată şi posibilitatea răspunsului general valabil la întrebarea: „ce este literatura"? Se enunţă chiar şi o „teză": orice text ce afirmă sau ilustrează o „trăsătură" universală a literaturii poate fi contrazis de un alt text, ce o neagă (1969)[167]. Deci un fel de *epochè*, de suspendare a oricărei posibilităţi de generalizare şi universalizare în literatură. În rest, argumentele antiuniversaliste sunt de inspiraţie curentă: dacă existenţa precede esenţa – conform existenţialismului la modă în anii '50 – nu ne mai putem întreba ce este *Literatura*, ci doar ce şi cum este o *anume* literatură, căreia îi putem studia naşterea, etapele de dezvoltare, apogeul, declinul sau moartea. Teoria definiţiei deschise a literaturii, prin apariţie

continuă de noi opere, infirmă, în acelaşi mod, generalizarea şi universalizarea abuzivă. O altă orientare la modă, cea semiotică, refuză şi ea să se întrebe „ce este literatura". Urmează a ne lămuri numai ceea ce semnifică textul literar în general, deoarece esenţa textului este doar de a semnifica. Nimic mai mult.

Dezinteresul şi chiar negarea ideii de „esenţă", de „realitate pură a literaturii", de „absolut suficient lui însuşi" sunt nu mai puţin curente într-o perioadă aspecultivă, ametafizică. Ontologia poeziei, a literaturii în genere, revine doar prin M. Heidegger (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*, 1936). Preocuparea pătrunde în cercurile filozofice specializate, predominant universitare şi chiar în eseistica critico-filozofică franceză (M. Blanchot). Fiinţa literaturii se refuză oricărei totalizări, unificări, limitări (de unde şi sfărâmarea limitelor genurilor literare), determinări, inclusiv conceptuale. Literatura nu este identificabilă, deoarece ea este făcută tocmai pentru a descuraja orice identificare[168]. Ea vine din „neant" (un alt concept la modă) şi se întoarce în neantul non-existenţei, indeterminării, al fragmentării şi pulverizării continue. Noţiunea de literatură „sare în aer". Orice accepţie, bine atestată sau produsă de o semantică total necontrolată, se individualizează şi se autonomizează. Problemele, temele şi teoriile strict particulare, care propun soluţii de acest tip, predomină masiv. Toate sunt posibile, toate sunt contestabile. Ideea însăşi de „teorie a literaturii" apune ori devine o noţiune pur convenţională, de uz didactic sau editorial. Deci profund... „compromisă".

Asistăm, mai ales în ultimele decenii ale secolului, la o criză gravă, radicală, am spune totală, a „teoriei literaturii". Ea este efectul indirect şi întrucâtva tardiv al apusului tuturor sistemelor filozofice şi ideologice totalizante, globale. Marxismul, în plină disoluţie, este ultimul mare exemplu. „Teoria literaturii" pierde orice prestigiu şi aproape orice audienţă. Reacţiile curente oscilează între scepticism şi rezistenţă deschisă. Se neagă posibilitatea însăşi a existenţei unei astfel de „teorii" riscate. Unii vorbesc chiar deschis despre „scepticismul posibilităţii oricărei teorii generale a literaturii". Ea este consecinţa crizei generale a marxismului, freudismului, structuralismului, poststructuralismului[169]. Alţii afirmă, cu toată convingerea, existenţa unei părţi „neteoretizabile" (*inthéorisable*) ireductibile, a literaturii[170]. Nimic deci n-ar permite să se afirme că ea ar putea deveni un „obiect constituit ştiinţific" etc. etc. De unde, din nou, sublinierea imposibilităţii, rezistenţei şi chiar a antiteoriei

declarate. Astfel de studii şi cărţi sunt inconformiste, polemice, uneori direct agresive.

Un text tipic este *The Resistence to Theory* de Paul de Man (1986). Dar şi anterior, un important critic american, puţin cunoscut pe continent, R. P. Blackmur, se revoltă „împotriva oricărei teorii pozitive şi organizate a literaturii... aliată cu una sau alta dintre ramurile filozofiei sistematice" (1967)[A7]. Se constată o rezistenţă generală împotriva creditului maxim acordat „limbajului despre limbaj". În general, o atitudine ostilă oricărui reducţionism lingvistic şi retoric, dar şi fenomenologic ori hermeneutic. Pentru a nu mai reaminti de „imposibilitatea de a construi o teorie a literaturii întemeiată pe o proprietate obiectivă, permanentă şi structurală a unui obiect considerat ca atare". De fapt, cum bine ştim, încă un loc comun al epocii, care vine mereu în discuţie. Îl întâlnim adesea în publicistica franceză[171], dar nu numai (referinţe concludente, inutil a mai fi amintite). Semnificativă este şi declararea „inutilităţii" definiţiilor generale şi revendicarea doar a „lecturii" şi a „practicii" curente a textelor considerate ca arhi-suficiente. Mai mult decât atât: „Teoria poate să ne spună dacă un text este sau nu literatură, dar nu şi dacă este o literatură bună sau proastă"[172]. Ceea ce este foarte adevărat. Doar că acesta este şi argumentul tuturor criticilor publicişti-foiletonişti, empirici, din lume (inclusiv... români), lipsiţi de orice formaţie şi orientare teoretico-literară. Se iluzionează (naiv) că ei singuri stabilesc – şi încă definitiv! – calitatea şi valoarea unui text...

Împotriva „teoriei literaturii" se aglomerează, din diferite direcţii, şi alte argumente. Reduse la esenţial, se ajunge la concluzia că nici o teorie a literaturii nu este, de fapt, exclusiv literară, că literatura este, în realitate, obiectul tuturor ştiinţelor umane şi, mai ales, produsul ideologiilor dominante. De unde negarea şi desfiinţarea oricărei preocupări specifice şi oricărui (pretins) monopol „literar" asupra literaturii. Multe teorii despre natura literaturii sunt mai mult sau mai puţin asociate unor teorii asupra „omului şi a organizării unei bune societăţi. În acest sens, gândirea literară este inseparabilă de gândirea morală şi socială"[173]. O opinie americană îndreptăţită. Există şi altele, engleze, franceze etc., de aceeaşi orientare. Se constată, o dată mai mult, şi o accentuată repulsie faţă de orice metodologie fixă, osificată, „fermă, neschimbată şi faţă de orice principii conducătoare, absolut obligatorii în domeniul ştiinţific"[174]. Teoria literaturii nu poate face excepţie de la această ofensivă „împotriva metodelor" (de care am mai amintit).

Recunoaşterea pluralismului metodelor posibile constituie, de altfel, o constantă a studiilor epocii despre natura literaturii[175]. O teorie a literaturii, cu o metodologie corespunzătoare de studiu, n-ar fi necesară decât atunci când avem „o anume dificultate" cu propria noastră „intuiţie sau noţiune de bun-simţ a literaturii". Ar fi de altfel şi „neistoric, provincial şi foarte injust (*unfair*) să presupunem că o singură teorie literară ar putea da seamă de tot ceea ce numim literatură"[176]. Poate fi totuşi negat orice principiu de orientare şi ordonare posibilă a unui haos, într-adevăr enorm, de fenomene literare? Epoca, mai ales în a doua jumătate a secolului, profund agnostică şi antitotalizantă, pare să se rezume (sau să se resemneze) doar la principiul clasificării şi descrierii empirice[177]. *Cerner le réel*, cât mai complet posibil, principiu fenomenologic, devine dominant. Prin invocarea lui T. S. Eliot („Cine este omul care poate să decidă ce este şi ce nu este poezia?"), astfel de scepticisme prudente circulă încă din anii '30. Există numai tipuri de definiţii, nu şi definiţii absolute, declarate imposibile. Numai definiţii cultural-istorice, majoritare sau minoritare, analitice şi descriptive, nu şi sintetice[178]. S-ar trage de aici concluzia că teoria literaturii se transformă, inevitabil, într-o istorie a ideii de literatură, cum uneori s-a şi sugerat. Dacă „literaritatea" poate fi, într-adevăr, definită „în termeni relativi generali şi cu validitate limitativă, în cadrul unei anumite perioade şi comunităţi culturale"[179], înseamnă că o astfel de soluţie poate fi efectiv posibilă. Însăşi *Biografia* noastră o dovedeşte. Epoca a oferit, în diferite stadii ale reflexiei literare, şi soluţii efectiv totalizante, începând cu teoria lui *Idealtypus* a lui Max Weber, până la concepţiile despre „modele", „invariante" şi „sisteme", aplicabile efectiv şi literaturii. Dar ele nu s-au impus, într-o epocă nu numai agnostică, dar şi steril-neopozitivistă, anti-sistematică.

Se poate vorbi, efectiv, în acest domeniu, de un nou moment istoric şi de o adevărată schimbare negativă de paradigmă. Caracterizarea este valabilă, bineînţeles, doar pentru mentalitatea literară occidentală a ultimelor decenii, concentrată în câteva centre influente. Dar marele lor prestigiu se propagă progresiv, în cercuri concentrice mimetice, sincronice, tot mai vaste. Ceea ce se preconizează este subminarea totală a ideii de literatură, „scuturarea" sa o dată pentru totdeauna, „a răsturna şi remania în mod complet locul şi efectele acestui concept". Literatura este iremediabil „închisă" (în esenţa sa). Îi percepem doar „învelişul" (*l'enveloppe*)[180]. Se constată o adevărată obsesie a „desacralizării" radicale

a acestei idei, de a-i submina toate accepțiile clasice, de a-i nega orice „legitimitate". Intervine mai mult decât o firească revoltă antiacademică, anticlasică, reacție de altfel curentă a spiritului literar occidental. Este acum vorba de ceva mai mult: de o adevărată voință și chiar furie negativistă, nihilistă. Ea nu poate fi explicată decât printr-o criză spirituală profundă, urmată de fenomene de disoluție a tuturor structurilor culturale și teoretice tradiționale.

Nimic nu ilustrează mai limpede distanța parcursă, am spune simbolică, decât simpla comparație dintre două atitudini terminologice. În 1946, de pildă, B. Croce, definea *Due sensi della parola „Letteratura"* („formă estetică", „scris frumos", care poate acoperi orice conținut, și „formă poetică" în sine, „poezie pentru poezie, artă pentru artă"[181]). În orice caz, esteticianul italian încerca, propunea un criteriu și o terminologie precisă. La I. Lotman, puțin timp după această dată, nu se mai face însă nici o distincție între *poezie* și *literatură*. Termenii sunt folosiți alternativ. Pentru ca trei decenii mai târziu, deci după o „generație", acest „sens" și concept al „literaturii" să fie declarat în mod cvasi-unanim nu numai total imprecis, confuz, vag, dar și „niciodată definit *en tant que concept*" (R. Barthes[182]). Ceea ce, în mod evident, nu corespunde adevărului istoric. Dar o astfel de negație rămâne nu mai puțin semnificativă pentru noua orientare a epocii. Convingerea generală, inclusiv filozofică, este că sensul ideii de literatură rămâne indemonstrabil, inextricabil, iremediabil „obscur"[183], un „mister". N-are nici un sens să persistăm în această direcție greșită...

Acest negativism este în același timp gnoseologic, epistemologic și hermeneutic. Literatura nu poate fi identificată, deci nici definită. Este imposibil să fie redusă la o schemă rigidă de note invariante. O „schemă", un „model", o „structură" generală, chiar dacă astfel de soluții – teoretic vorbind – pot fi imaginate, rămân o „utopie îndepărtată". Parcurgem, în zeci de texte, o unică poziție negativă, de fapt, o formulare intertextuală. În orice caz, doar în acest fel ea poate fi „citită" în mod sintetic. „Îndoielile" că o definiție a literaturii ar fi posibilă rămân enorme, irezolvabile și în continuă creștere. Ele sunt reluate frecvent, în termeni cvasi-identici. De unde și inevitabile repetiții și ale unor astfel de teze și ale comentariilor lor.

Ni se dau însă asigurări ferme: nu trebuie să fim îngrijorați. Să depășim „orice neliniște despre dificultatea unei definiții limpezi a literaturii"[184]. Să rămânem calmi, lucizi, neobsedați de generalizări inutile,

care se dovedesc, cel mult, banale locuri comune. În materie de interpretări critice, aceeaşi situaţie. Nu există „interpretări univoce". De altfel, „marea literatură este revelaţia unei armonii ce nu poate fi interpretată" (M. Murry[A8]). Se neagă, de fapt, în subtext şi în esenţă, însăşi posibilitatea, legitimitatea şi, mai ales, utilitatea criticii literare.

Situaţie greu previzibilă în deceniile anterioare: se ajunge, din nou, la negarea totală a oricărei definiţii a literaturii. Ea este declarată fie „naivă", fie imposibilă. De ce „naivă"? Fiindcă trebuie totdeauna precizat: în ce contexte este ea folosită; de către cine şi în ce scop, în ce formă este folosită? În ce împrejurări adecvate folosirea acestui cuvânt este utilă? Teză de bază a ceea ce s-a numit „teoria empirică" a „literaturii"[185]. Nu există nici o definiţie a literaturii sau, dimpotrivă, toate sunt posibile[186]. Sau, pur şi simplu, „trebuie să ne eliberăm (*débarasser*) de noţiunea literaturii"[187]. Să „terminăm", o dată pentru totdeauna, cu acest termen haotic. Ori să inventăm „un nou concept şi un nou termen pentru a desemna acest schimb de cuvinte, sentimente şi idei"[188], folosit în mod curent-convenţional drept „literatură".

Până atunci, unii propun, în continuare, noţiunea de „fapt literar", lansată de formaliştii ruşi, reluată şi de sociologia literaturii. Alţii, procedând la fel de empiric, ajung la concluzia că acest termen acoperă „totalitatea textelor într-o limbă naţională", „totalitatea scrierilor, de la cele mai triviale până la cele mai sublime"[189]. Negarea cea mai modernă ajunge, în felul acesta, în mod circular, la cea mai... tradiţională şi, de fapt, la cea mai solidă definiţie a literaturii: totalitatea textelor scrise cu *litere*, indiferent de intenţia, structura şi funcţia lor. Noi înşine ne-am oprit la o astfel de soluţie în *Hermeneutica ideii de literatură* (1987; tr. it., 1994).

Dincolo de această situaţie-limită – nu lipsită şi de o anume ironie istorică involuntară – reţinem, totuşi, în concluzie, agresivitatea, radicalismul, militantismul violent negativ împotriva oricărei definiţii şi teoretizări a literaturii. O poziţie fundamental ostilă, imposibil de perceput şi situat exact în afara contextului său occidental. El este – simplificat spus – de „avangardă". În plină rebeliune, anticanonic, antitradiţionalist în toate sensurile cuvântului, sceptic-blazat şi superior-distant faţă de tot ce s-a gândit şi s-a spus în acest domeniu. Este, de fapt, nota dominantă cea mai specifică a epocii, străină de orice lexicografie istorică. Spiritul perioadei actuale a depăşit, de mult, această „obsesie", această „întrebare

retorică", profund inactuală şi „inhibitorie". Într-un colocviu, bine mediatizat, despre *L'Enseignement de la littérature* (1971), de care am mai amintit, se propune pur şi simplu eliminarea acestei preocupări perimate. Şi nu numai din programele didactice, dar şi din reflexia despre literatură. Ce este literatura? O problemă „fără importanţă". A te ocupa în continuare de ea? „La ce bun"? Chestiune mult „prea vagă, prea generală". În alte împrejurări, anterioare, s-a susţinut că o astfel de întrebare nici „nu este necesară", deoarece toată lumea ar „şti" sau ar „simţi" ce este „ficţiunea"[190]. A urmări o definiţie acceptabilă pentru toată lumea este o pură „pierdere de energie intelectuală"[191]. Luări de poziţii, în stil definitiv, categoric, tot mai curente...

Transformarea refuzului definiţiei şi teoriei literare într-o teorie a antiteoriei literare reprezintă punctul terminus al acestui traseu, care poate fi urmărit pe întregul parcurs al secolului 20. El începe, în esenţă – pentru a recapitula –, încă în perioada formalismului rus, când se refuză, nu numai definiţiile „riguroase", „ontologice", „statice" ale literaturii ca „esenţă", dar şi disocierea precisă între „literatură", „poezie" şi „beletristică" (I.Tânianov, *Literaturnyi fakt*, 1925). Motivaţiile fenomenologice, marxiste, ale semiologiei şi grupului *Tel Quel*, ale teoretizării exclusive a convenţiei de ordin istoric, social şi cultural, dar şi „wittgensteiniene"[192], completează această polifonie funebră a oricărei abordări sistematice şi teoretice a studiului literaturii. „Renunţarea la definiţii" este preconizată, de altfel, şi în estetica filozofică de tip tradiţional[193]. Ea a pierdut, între timp, aproape întreg terenul specific. Deci nu se poate defini literatura, mai precis: „esenţa intemporală a literaturii". Ea n-ar consta, în realitate, decât într-o devenire de forme, funcţii, instituţii, motivaţii, proiecte foarte diferite. Filozofia deterministă istoricistă este acuzată că numai ea nu recunoaşte acest fenomen istoric tipic: al devenirii ireductibile la unitate, de unde – din nou – şi extrema „relativitate" a *literaturii*[194]. *Biografia ideii de literatură* se opreşte, în acest punct, într-o înfundătură, s-ar părea fără ieşire, într-un (aparent) *dead-end.*

Cuvântul anglo-american nu apare întâmplător. El exprimă însăşi esenţa ultimei tendinţe negativiste, istoric datate, trecută în revistă. Sistematizată, teoretizată, generalizată pe scară largă, noua teorie se numeşte *deconstructivism* şi a fost foarte la modă SUA, mai ales în deceniile opt şi nouă[195]. Izvoarele esenţiale de inspiraţie sunt europene: în filozofie J. Derrida, în critica literară Paul de Man, autori al căror

prestigiu este considerabil. Şi M. Heidegger este invocat printre autorităţile şi maeştri noii orientări[196]. Este ultima versiune a lui *new criticism*.

A rezuma „deconstructivismul" este şi simplu şi complicat, dată fiind extrema dificultate şi terminologia adesea foarte specială a multor texte. În esenţă, se preconizează o mistificare radicală a *logos*-ului sub toate formele: *parole, écriture, texte,* o antiteză sistematică şi polemică la toate valorile şi conceptele critice acceptate, o răsturnare (*reversal*) a oricărei ierarhii a gândirii şi a conceptelor tradiţionale.

În materie de literatură sunt respinse toate lecturile „privilegiate", care fac autoritate. Noul mod negativist, „deconstructivist", de a citi scoate în evidenţă imposibilitatea semnificaţiilor stabilite, refuză identificarea literaturii cu orice semnificaţii obiective, literale, referenţiale. În locul textului, doar relaţiile sale cu alte texte şi contexte, respectiv prioritatea absolută a subtextului. În cazul textelor narative, nu se poate vorbi de o schemă narativă unificatoare. Ceea ce privilegiază, până la fetişizare, indeterminarea, ambiguitatea, defamiliarizarea, subversiunea oricărui sens recunoscut, într-o formă sau alta, ca definitiv sau canonic. Literatura ori nu are nici un sens, nu spune nimic, ori „spune" cu totul altceva decât „spune" sau încearcă să „spună". O justificare riguroasă nu există şi nici nu poate fi posibilă. Ea nu poate deci deveni „obiect ştiinţific". Refuzul de a defini literatura devine, în astfel de condiţii, o reacţie firească. Locul său nu poate fi luat decât, cel mult, de o definiţie negativă, *decreative*[197]. O mănuşă întoarsă pe dos, nu fără un anume snobism, o antifrază critică permanentă în căutare de „efecte". Provocatoare, voit subversivă, ingenioasă, subtilă, abuzivă, excesivă, obositoare, nu o dată pedantă. Unii o declară „principala sursă de energie şi inovaţie"[198] şi, prin excelenţă, „postmodernă". Alţii, dimpotrivă, o consideră sterilă, dizolvantă, negativistă.

Privit de la mare altitudine, „deconstructivismul" are un substrat ideologic manifest, *left*-ist în termeni americani. A-l exporta în est, după o perioadă de totalitarism comunist literar, când noile structuri abia încep să se reconstruiască, rămâne o întreprindere fără sens. Sau un simplu fenomen de sincronizare mecanică, epigonică, fără nici o urmare pozitivă. Ceea ce nu înseamnă că nu trebuie cunoscut şi studiat, în cadrul unui conspect general al ideii de literatură. Cu atât mai mult cu cât şi în occident apar şi justificate reacţii în sens opus: *Reconstructing Literature* (1983). La lista de *fallacies* se mai adaugă deci încă una: cea „deconstructivistă"[199].

O mică „morală" teoretico-literară pare să se desprindă, totuşi, la capătul acestui destul de lung, complex şi, uneori, în zig-zag excurs despre definiţia – pretins „imposibilă" – a literaturii. Nici o definiţie a literaturii nu se poate lipsi de termenii conceptuali bine definiţi (*clear theoretical framework)*[200]. Apoi, pare indiscutabil că orice definiţie se „caută", este inevitabil şi necesar „euristică". În sfârşit, se pot propune mereu definiţii ipotetice, în serie deschisă. Avansăm o ipoteză, o formulă, pe care o menţinem până când apare un nou aspect, un element, ce o obligă să se rectifice. Ar fi deci greşit să se spună, în esenţă, că definiţiile literaturii sunt „greşite". Ele sunt numai „relative", „perfectibile". De fapt, adevăratele agresiuni împotriva unei idei, în speţă de *literatură*, nu constă în a o nega pur şi simplu, ci în a-i da cele mai personale şi fanteziste accepţii. Scriitorul singur decide ce este literatura, care poate fi „orice", prin ignorarea oricărei logici interne sau tradiţii lexicografice. Improvizaţia permanentă, diletantă şi suficientă este, de fapt, cel mai periculos adversar al definiţiei literaturii.

*

Trebuie recunoscut deschis: reflexia literară românească, mai ales la acest capitol, este – în mod evident – deficitară, total insuficientă. Nu mai revenim asupra constatării repetate: o tradiţie teoretico-literară (de emulaţie în spiritul germanei *Literaturwissenschaft*, cu excepţiile foarte onorabile, de la M. Dragomirescu la T. Vianu, nici nu mai vorbim) nu există. Cauza? Impresionismul literar copleşitor, foiletonistic, patronat de scriitorii care domină, de fapt, „viaţa literară". Ei nu sunt interesaţi decât de cronicile de „întâmpinare", de „actualitate", care să-i pună în valoare, într-un spirit, după ei legitim, de publicitate. Într-o perioadă când, în întregul occident şi chiar în Europa centrală, teoria literaturii cunoaşte o enormă dezvoltare şi progrese evidente, iar ideea de critică (*criticism*) îşi lărgeşte sensul prin includerea tuturor categoriilor de studii literare, la noi se înregistrează, în continuare (reeditate şi în 1997!) proteste total anacronice împotriva „teoriei literaturii care proliferează sufocant în zilele noastre" (Al. Paleologu[201]). Contribuind noi înşine, fără nici un complex, la această... „proliferare" atât de culpabilizată – acuzaţie care oferă încă un indiciu evident (şi trist) de enorm decalaj cultural şi de „ieşire din Europa" şi în acest domeniu – încercăm o rapidă evaluare a materialului

existent pe tema „crizei ideii de literaturii". Se înregistrează, în linii mari, aceleaşi faze ca şi în cazul „definiţiei literaturii". Suntem conştienţi, în acelaşi timp, că situaţia, mai ales după 1989, încă foarte fluidă, în plină evoluţie, poate să ne rezerve şi surprize plăcute.

Contribuţii notabile specifice, înainte de colapsul total al culturii române, produs de ocupaţia sovietică şi instaurarea regimului comunist, aproape că nu se constată. Reţinem, totuşi, un text bine orientat de Tudor Vianu despre *Criza ideii de artă în literatură* (1943)[202]. Avangardele, inclusiv româneşti[A9] şi teoriile autenticităţii aruncă peste bord, după cum bine ştim, învechitele idei de „artă" şi „literatură". Există şi un alt tip de ostilitate anti-teoretică, în sensul recunoaşterii exclusive a individualităţii ireductibile, concrete, a operei literare. Orice schematizare, generalizare, teoretizare a literaturii este din nou respinsă conform argumentului (în cazul basmului, de pildă) că tipologia nu oferă decât „titluri abstracte fixate prin numere şi pe categorii, din care e greu ca cineva să-şi facă o idee concretă". Explicaţia? „Detaliul şi inefabilul sunt principalul în basm, iar stereotipul cade pe planul secund" (G. Călinescu[203]). Ceea ce în orice teorie literară din lume se întâmplă, în mod necesar, exact... invers. Punct de vedere tipic de critic literar preocupat, obsedat chiar, doar de „unicitate". Numai că, dacă acest principiu ar fi exclusiv şi generalizat, orice teoretizare (de orice natură) s-ar dovedi imposibilă. Orice „filozofie" a artei şi literaturii, clasică sau modernă, ar fi aruncată la coş. Hegel – să spunem – a căzut într-o imensă eroare etc. Citat emblematic totuşi pentru o evidentă rezistenţă (dar şi limită) a sensibilităţii şi reflexiei literare româneşti a epocii. Pentru a nu mai vorbi de lipsă de experienţă şi de desincronizare cu astfel de preocupări atât de bine consolidate în Europa contemporană.

Există, în sfârşit, şi o anume rezistenţă, de tip ideologic, să-i spunem de „stânga" în lipsa unui termen mai bun, despre care stă mărturie, între altele, mai ales publicistica lui Panait Istrati. El întâlneşte în viaţă cu totul altceva decât pretind literaţii. Ei pun în circulaţie doar „basme". „Iar dacă am întâlnit, totuşi, ceva deosebit, apoi acesta e ceva prea omenesc pentru a fi numit literatură". Astfel de texte (şi altele de acest gen) sunt amintite de M. Iorgulescu, în studiul pe care-l consacră scriitorului (1986)[204]. Acesta nici n-avea cum să aibă percepţia şi noţiunea gratuităţii literaturii. Nu-i mai puţin adevărat că definiţia estetică a literaturii (evocată anterior la locul său) intră inevitabil în criză când se

confruntă cu criteriile şi valorile ideologico-sociale militante. Literatura-document, literatura-instrument de propagandă, literatura-manifest politic, direct sau indirect, este cauza unor contestaţii sau distorsiuni atât de grave ale „canonului" cultural-estetic al literaturii – acceptat în întreaga lume democratică, mai ales până la al doilea război mondial – încât perspectiva se schimbă în mod radical.

Fapt constatat de altfel în întreaga lume comunistă internaţională şi, pe scară largă, în cel mai pur spirit totalitar, în sfera de influenţă sovietică după al doilea război. Studiul lui M. Niţescu, postum (1995), *Sub zodia proletcultismului* (redactat în 1979) oferă o întreagă documentare reprezentativă despre teribila dramă a literaturii române, după 1944. După un scurt moment de surpriză şi chiar de senzaţie, volumul a fost repede „uitat". Prea multe nume de mare circulaţie şi notorietate erau puse în cauză. Iar „trecutul" lor numai glorios nu era. Un text emblematic, *Poezia putrefacţiei sau putrefacţia poeziei* de Sorin Toma (*Scânteia,* 5 şi 10 ianuarie 1948), despre Tudor Arghezi, ilustrează simbolic violenţa acestei represiuni literare. Stalinismul proletcultist, dogmatic, poate fi urmărit şi în broşurile lui I. Vitner (*Critica criticii,* 1944 etc.), în publicistica altor critici oficiali (N. Moraru, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu etc.), în întreaga presă oficială a epocii.

Un singur citat (din 1964) – scutim pe autor de amintirea numelui său – este exemplar pentru proporţiile acestei crize. Ea se înscrie, în cel mai bun caz, în ceea ce cu alt prilej am numit „mitul situaţiei ireversibile". Nu există nici o altă perspectivă. De unde şi acceptarea resemnată, docilă, mecanică a tuturor clişeelor şi lozincilor oficiale: „Făcând din creaţia literară o parte integrantă a cauzei generale a clasei muncitoare, o literatură cu adevărat literară, legată de proletariat, Partidul i-a ajutat pe scriitori să înţeleagă construirea şi desăvârşirea conştiinţei socialiste, la distrugerea vechii mentalităţi". Şi mai semnificativă (dar şi mai tristă!) este „riposta" dată încercărilor de a readuce literatura, după 1944, pe drumul liberalismului, de a reintroduce „pe poarta din dos perimatele concepţii puriste, estetismul"[205]. Evoluţia istorică a dovedit, chiar şi înainte de 1989, că numai „perimate" nu erau aceste „concepţii", care păstrau ideii de literatură înţelesul său tradiţional-estetic. Criza urcă însă mult în timp până la principiul leninist conform căruia „literatura trebuie să devină o parte integrantă a cauzei proletariatului". Integrată deci „luptei de clasă", „agitaţiei şi propagandei" etc. pentru totdeauna...

Lipseşte încă un studiu obiectiv, strict documentat şi nepolemic, despre desprinderea progresivă de stalinismul literar şi înlocuirea sa cu naţional-comunismul ceauşist, cu toate urmările sale de ordin cultural şi literar. Noul context internaţional determină, în acelaşi timp, o minimă „destindere" şi – comparativ vorbind faţă de trecutul apropiat – chiar o anume semi-„liberalizare". Evenimentul cel mai important a fost, fără îndoială, redescoperirea progresivă şi chiar afirmarea, în forme tot mai militante în critică, a criteriului estetic în literatură. Nu este însă vorba propriu-zis de o „criză" a conceptului clasic de literatură, ci, dimpotrivă, de recuperarea sa benefică, într-un climat, oficial vorbind, profund ostil. Sunt de reţinut din această cauză şi precizările teoretice, fie şi fugitive, dintr-un volum reprezentativ al acestei perioade: *Lecturi infidele* de N. Manolescu (1966). Tot în acea epocă, au putut să fie cunoscuţi şi traduşi, fie şi în mod selectiv (la editura *Univers)*, o serie de critici occidentali moderni, care au introdus noi concepte (structuraliste, semiotice, lingvistice etc.). Ecourile de simplă compilaţie, imitaţie şi epigonism (fără nici o valoare intrinsecă) au avut totuşi rolul lor cultural de modificare parţială a peisajului critic. Tolerarea „literaturii comparate" şi apariţia unor noi publicaţii în limbi străine (cu un regim oarecum special, inevitabil), precum *Cahiers roumains d'études littéraires* şi *Synthesis* (1973), au jucat şi ele un rol de ieşire din izolare, de comunicare internaţională, racordare, osmoză şi sinteză cu noul stadiu al teoriei literare europene.

Lucrările de sinteză citabile de teoria literaturii şi de istoria criticii europene ale acelei perioade au fost totuşi foarte puţine. Câteva exemple sunt notabile: *Literatura de frontieră* de Silvian Iosifescu (1969) şi *Metamorfozele criticii europene moderne* de Romul Munteanu (1975), precum şi unele lucrări ale noastre. Dintre acestea n-am cita (bibliografic vorbind) decât două: *Dicţionar de idei literare*, I (1973), care reintroduce în discuţie pentru prima dată, după perioada proletcultistă, în mod amplu şi organizat, concepte până atunci total proscrise: *avangarda, decadentismul* (text drastic... cenzurat), *estetismul* şi *formalismul* şi *Hermeneutica ideii de literatură* (1987) şi ea cu un capitol „scos" (*Autonomia ideii de literatură*). A fost reintrodus abia în versiunea... italiană (1994). O altă lucrare citabilă, din aceeaşi perioadă, tipică nu numai pentru procesul de reorganizare, dar şi de repunere în discuţie a conceptului clasic de literatură, este *Despre „aparenţa"* şi *„realitatea literaturii"* de Monica Spiridon (1984). În acelaşi timp, începe să fie depăşit un dublu obstacol: 1. nesincronizarea cu teoria

literară europeană, nerecuperarea unui imens decalaj documentar, conceptual şi metodologic; 2. epigonismul, în bună parte inevitabil, prin elaborarea de sinteze, pe cât posibil personale. Nu este deloc „obligatoriu" ca teoria noastră literară să rămână o simplă şi eternă anexă, colonie sau „zonă de influenţă" exclusivă a tuturor teoriilor literare occidentale la modă, fără nici o reacţie şi contribuţie personală.

Aceste fenomene – tipice de altfel tuturor culturilor „minore" – pot fi urmărite cu şi mai multă claritate după 1989, când întreaga cultură literară intră, efectiv, într-o nouă fază. Nu este în intenţia noastră de a evoca, fie şi sumar, în acest cadru, peisajul teoretico-literar al acestei perioade. Notăm doar două aspecte. În primul rând, reîntoarcerea în circuitul publicistic, sau prin lecturi directe, a operelor unor critici cu dublă identitate, româno-americană în speţă: Matei Călinescu, Virgil Nemoianu, Mihai Spariosu, Marcel Corniş-Pop. Ei introduc sau repun în circulaţie, la un nivel superior, concepte clasico-moderne, precum: „lectură" şi „relectură", „literaritate", „canon", „joc", „postmodernism". Efectul este benefic sau imitativ-sincronic, după caz. În al doilea rând, are loc asimilarea în adâncime, prin documentare directă, a unor noi orientări din sfera „esteticii recepţiei", a „tematologiei" şi a dimensiunii antropologice a „literaturii". Andrei Corbea este de amintit pentru zona germanică. Receptiv la noile preocupări de hermeneutică, de literatură comparată şi de definire a universalităţii ideii de literatură este şi Sorin Antohi, de o competenţă evidentă în istoria ideilor şi a mentalităţilor.

Revenirea teoriei literaturii prin „Introduceri" cu finalitate predominant didactică[206] (de amintit, în primul rând Gheorghe Crăciun) ilustrează şi ea, nu mai puţin, un fenomen de „criză". Definiţia literaturii încă se caută. Ea ezită între diferite tendinţe şi formulări. Nu se ştie bine nici măcar când „începe"[207] sau care este câmpul său semantic specific (în acest domeniu *Dicţionarele de termeni literari,* începând cu cel „academic" din 1976, până la cele mai recente, din 1995-1996, nu sunt deloc satisfăcătoare). Pentru a nu mai aminti că un dicţionar (pretins) de *Terminologie poetică şi retorică* (1994), ce se vrea foarte *à la page*, în cel mai pur stil compilativ, nici nu are un articol despre... *literatură*, ci doar unul, total insuficient de altfel, despre... *literaritate*. Noţiunile la modă eclipsează deci şi la noi, din cauza lipsei de tradiţie de care am amintit, chiar şi referinţele terminologice cele mai elementare. Unii, în sfârşit, suportă cu greu preocupările în jurul „ideii literare", limitându-se doar la

delectarea „literaturii" (Gheorghe Grigurcu, poligraf industrios de genul critic[208]). Subtextul şi chiar „textul" (ideea revine şi în alte împrejurări) este că amatorii de... „idei literare" n-au nici o sensibilitate, percepţie şi, bineînţeles, nici o idee de savoarea inefabil-estetică incomparabilă a literaturii. Toţi aceşti detestabili paraziţi şi frigizi estetici care-şi spun „teoreticieni" şi „filozofi" ai literaturii (nu numai din România, dar şi din întreaga cultură europeană) ar trebui eliminaţi, chiar exterminaţi pur şi simplu. În locul lor se instalează, triumfător şi în plină apoteoză, dictatura cronicarului literar daco-român cu gust infailibil, cu sensibilitate poetică extraordinară şi de un rafinament unic, inegalabil... Mult mai pozitive sunt, înainte de 1989, preocupările lui E. Negrici despre „literatura involuntară", română în speţă.

În astfel de condiţii este foarte greu de decis care este, în realitate, coeficientul de imitaţie şi de reflexie personală, mai ales în cazul problemei specifice a „crizei ideii de literatură". Are această idee, într-adevăr, la noi, o istorie sclerozată, academizată, excesiv de canonizată, care să-i justifice „deconstrucţia"? Tot ce putem reţine, în spiritul cel mai neutru şi obiectiv posibil, este că această problemă începe să se pună efectiv şi conştiinţei literare actuale. Mai mult decât atît: ea se transformă şi chiar se degradează într-o serie de clişee de „actualitate", care circulă la critici şi eseişti, de altfel, foarte onorabili. Reţinem doar câteva referinţe reprezentative.

Reduse la ultima expresie, aceste locuri devenite comune sunt următoarele: se acceptă, în primul rând, ca o evidenţă, lărgirea conceptului de literatură; el include şi texte non-ficţionale (jurnale intime, memorii, autobiografii). Literatura se dilată în permanenţă în funcţie de texte iniţial *pre, para* sau *trans*-literare[209]. Într-o altă versiune, ideea reapare sub forma interferenţei sferei literaturii şi filozofiei, tot mai labile, sau a „poeziei", care include şi depăşeşte „lirismul"[210]. Pare un semn de şi mai mare distincţie critică de a repeta, de câte ori apare ocazia, că „literatura este mai mult decât literatură", sau că literatura nu este o „chestiune de limbaj cât una de asumare. Dacă scriind despre orice şi oricum, chiar şi ca în anuarul telefonic, scrii despre tine, eşti scriitor"[211]. Acord cvasi-unanim întruneşte şi constatarea că literatura nu „se lasă definită"[212], că ea suportă cu tot mai mare dificultate definiţiile radicalizate. Pe unii, o astfel de eventualitate chiar îi.... „sperie"[213]. Având toată înţelegerea şi pentru o astfel de sensibilitate vulnerabilă, de un foarte subtil rafinament, *Biografia* noastră se opreşte, la acest capitol, aici.

3. Antiliteratura

Efectul cel mai direct şi plin de grave urmări al crizei ideii de literatură – şi care constituie în acelaşi timp aspectul său cel mai profund – este afirmarea energică şi brutală a ideii de *antiliteratură*. Ea cunoaşte o mare ascensiune pe întreaga durată a secolului 20. Este, de fapt, atacul cel mai decis, organizat şi radical împotriva ideii de *literatură* din întreaga sa *Biografie*. Asistăm la contestarea şi răsturnarea sistematică a întregii concepţii tradiţionale a literaturii, sub toate aspectele, la negarea tuturor principiilor şi postulatelor sale fundamentale. Orice formă de negaţie este foarte liber exprimată, adesea cu o dezinvoltură extremă, valorizată până la ostentaţie. Acest negativiasm, integral, profund şi adesea violent, nu se explică numai prin unele tendinţe spirituale sau condiţionări ideologice ale epocii. Există şi fenomene obiective de saturaţie şi chiar de afectare şi snobism ale deprecierii literare. Inclusiv forme de „avangardă", elitism şi distincţie a declarării insensibilităţii totale la „literatură".

Din aceste cauze, tipurile de *antiliteratură* sunt numeroase, în ciuda unor scepticisme privitoare la posibilitatea analizei lor[1]. Ele sunt uşor de identificat şi bine documentate. Inventarul lor ne introduce într-o adevărată fenomenologie a negativităţii literare. Ea apare încă de la începuturile ideii de literatură, în antichitate. O însoţeşte în toate perioadele[2] şi ajunge la o adevărată explozie în secolul 20, când ideea de literatură pare contaminată şi condamnată la o adevărată voluptate şi furie a autodistrugerii definitive. O iluzie, fireşte, căci ideea de „literatură" se reface, mereu, sub alte forme. Dar, întreg acest proces sever, chiar terorist al literaturii – încă puţin studiat sintetic, în adâncime şi pe întreaga durată a secolului 20 – ne pune în faţa unor fenomene noi de contestare şi sabotare totală a literaturii. Spectacolul are adesea un adevărat aspect epic, patetic şi chiar tragic, alteori doar pitoresc şi anecdotic. Un pilon fundamental al culturii occidentale, cu tendinţe evidente de universalizare, este însă subminat şi dinamitat sistematic, după metode ce amintesc, s-ar spune, de *Tehnica loviturii de stat* a lui Curzio Malaparte. Când (aparent cel puţin) nu mai ai nici o şansă să ştii bine „ce este literatura", eşti împins irezistibil s-o negi radical şi s-o „arunci în aer". Atentat „anarhist", în felul său legitim sau măcar explicabil.

1. O primă observație se impune: *contestarea radicală* a ideii de literatură are, în secolul 20, o formă clasicizată, clasată, academică, reținută de toate marile dicționare ale epocii. Tipic în această privință este *Französische Etymologisches Wörterbuch* al lui Walter von Wartburg (V, 1950, pp. 278-379), cu referințe precise la sensurile net depreciative ale termenului de *Literatură*. Dar nu numai. Pentru a ne limita doar la zona francofonă: *Grand Larousse* (IV, 1975, p. 3088), *Dictionnaire de l'Académie française* (II, 1935, p. 128), *Robert* etc. înregistrează aceleași accepții negative, devenite, de fapt, stereotipe: artificialitate, „nesinceritate", *enflure* etc. Demistificarea, desacralizarea, sensul peiorativ al literaturii sunt, în felul acesta, bine atestate încă la nivel elementar, lexicografic. El ilustrează, într-o formă schematică, uscată, condensată, reacția conștiinței literare a epocii. Ea este, în largi zone ale sale, profund ostilă ideii de literatură. Contestată, respinsă, radical compromisă, prestigiul său este – în mod evident – într-o vertiginoasă cădere.

Fenomenul se observă și mai bine – și pe scară foarte largă – în zona reacțiilor tipic „literare". Formulele pamfletare, brutale, disprețuitoare, negativiste abundă. Toate sunt, în esență, variații pe tema *tout le reste est littérature*, devenită clișeu, pus în circulație încă din secolul trecut de Verlaine. Repulsia este reală și afectată, între saturație și ironie feroce, damnare și dorință de eliberare, dispreț și resemnare. O activitate considerată grav compromisă. După Claudel, „omul de litere, asasinul și la *fille de bordel*"[A1] stau pe același plan al decăderii morale.

Reacții mai moderate întâlnim la M. Proust și A. Gide. În *A la recherche du temps perdu* circulă mulți *lettrés* (Bergotte, Charlus, Narpois), inclusiv pentru autor, a cărui agasare, bine dresată, se simte. Acesta renunță „pentru totdeauna la literatură" în ciuda încurajărilor primite[3]. A. Gide nu acceptă regretul unor confrați de a „fi iubit prea mult literatura", pe care o apără prin argumente estetice („grâce de l'esprit"). Dar, pe de altă parte, citind un autor american, nu poate să nu constate: „Este literatură (în sensul „Verlaine", *n.n.*), dar de cea mai bună (calitate)". Evenimentele politice, în același timp, îl distrag „în mod înspăimântător de la literatură"[4]. Contradicție tipică pentru astfel de situații.

Alte poziții sunt mult mai radicale: „patos, poezie, retorică, emfază", „fleac, frivolitate" (*faribole*) (Paul Léautaud)[A2]. Dacă nu reflectă o activitate intelectuală, literatura nu are nimic *désirable* (Paul Valéry[5]).

O privire şi în direcţia F. Kafka: el se simte un posedat, un damnat al literaturii, condiţie pe care totuşi o acceptă. Chiar cu riscul de *me détraquer complétment*. Este conştient şi de viciile metaforelor şi, în general, de toate capcanele limbajului literar. Perspectiva sa falsifică, ne face „să cădem alături"[6]. Un obstacol profund neautentic. Scriitorii simt din instinct ce „este", ce „nu este literatură" şi din ce cauză. Cam în aceeaşi perioadă întâlnim o poziţie similară şi la G. Papini, în *Un uomo finito* (1912), la L. Pirandello etc. Atracţia şi repulsia sunt bine marcate, mai ales, la această categorie de scriitori occidentali, sufocaţi şi, totodată, iremediabil educaţi, dresaţi de „literatură". O mie de ani de „umanităţi" şi de *belles lettres* lasă şi în conştiinţa lor urme profunde.

Împotriva acestei mentalităţi canonice, tradiţionale, excesiv „literare" se revoltă toate avangardele primelor decenii ale secolului 20, începând cu futurismul italian. Sunt sistematizate şi radicalizate toate tipurile de reacţii negative posibile, cu o violenţă şi o voluptate fără egal, ale contestării. „Spiritul nou" de avangardă este „în afara literaturii" (G. Apollinaire[7]). *Dada* se revoltă împotriva artei şi literaturii şi, mai ales, împotriva ideii de literatură. A „extirpa" literatura, din interior, este supremul obiectiv. Primul *Manifeste* suprarealist (1924) este şi el formal: „Literatura este unul dintre drumurile cele mai triste care duc la orice". O *Déclaration du 27 fevrier* (1925) rămâne la fel de agresivă: „Noi n-avem nimic de-a face cu literatura".

Alţii, precum T. Tzara, sunt plini de insulte: „Literatura este dosarul imbecilităţii umane". Doar un singur exemplu dintr-un foarte bogat „dosar" de negaţii şi agresivităţi verbale împotriva literaturii, omului de litere şi stupidităţii generale a „vieţii literare"[8]. Acest stil, voit scandalos, provocator, excesiv, de repulsie antiliterară viscerală, continuă şi după al doilea război. În Franţa, mai ales, unde, în cazul lui A. Artaud, se poate vorbi şi de forme patologice (*excrément, cochonnerie*[9] etc.). O explicaţie profundă şi reală există totuşi. Vechiul joc al versurilor, gratuităţile formale şi estetismele de toate categoriile nu mai atrag. Noi experienţe spirituale, după cum vom vedea, impun alte exigenţe şi aspiraţii şi cer alte soluţii. Literatura nu le mai poate satisface. Privită din această perspectivă, ea devine mai mult decât facilă, frivolă, derizorie.

Această stare de spirit profund antiliterară este acceptată, consolidată şi dezvoltată de conştiinţa critică europeană în diferitele sale faze. Devine, inevitabil, încă un clişeu al epocii. Mai mult afirmat decât

analizat, mai mult proclamat cu ostentație decât demonstrat analitic. Dar nu mai puțin generalizat și transformat într-un adevărat postulat critic. Un cap de serie poate fi considerat, în Franța, Jacques Rivière, cu al său text reprezentativ: *La crise du concept de littérature* (1924), de altfel amintit. Două teze sunt de reținut: „A disprețui, a depăși literatura" și îndemnul „să ieșim din literatură" după modelul Dada[10]. De notat că toți criticii importanță ai epocii, de diferite orientări, încă din prima jumătate a secolului, începând cu A. Thibaudet, subliniază același fenomen al „agoniei literaturii", al existenței „literaturii împotriva literaturii"[11]. Idei similare întâlnim și la critici precum Jean Paulhan (*Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, 1941), G. Picon și alții. După al doilea război, când scara de valori tradiționale se prăbușește, contestarea radicală a literaturii devine o atitudine curentă, „modernă", *à la page*. Ea se alimentează din două surse principale, de audiență și circulație efectiv internaționale.

Noile „avangarde", teatrale și romanești, se vor și se proclamă profund „deliteraturizate". E. Ionesco refuză, pe față, în diferite intervenții, teatrul pur literar (*Notes et contre-notes*, 1966). Aceeași orientare o are și „noul roman". După unul dintre promotori și teoreticieni, Alain Robbe-Grillet, cuvântul *littérature* „a devenit peiorativ"[12]. Constatare, de fapt, veche, reactualizată din motive polemice. Puțin original, la acest capitol, este și eseul *L'ère du supçon* de Nathalie Sarraute (1956).

Amintim, în primul rând, astfel de texte, pentru rezonanța lor imediată, inclusiv în Europa de est (totalitară), pe atunci în căutarea unor supape eliberatoare. Drama acestei sincronizări rapide și mecanice constă în faptul că adevărata formă de „rezistență culturală" ar fi constat, în împrejurările epocii, în apărarea – în primul rând – a conceptului clasico-estetic de *literatură*, total subminat de jdanovism. A-l nega a doua oară – inclusiv după o lungă și gravă perioadă de proletcultism, de *Agitprop* și altele – constituie un mare paradox, dacă nu un adevărat nonsens teoretico-ideologic.

O astfel de situație, profund epigonică, devine și mai evidentă atunci când sunt preluate, una după alta, toate tezele periziene-occidentale, care domină eseul și teoria literară în materie de contestare a literaturii. Exemplele sunt numeroase, începând cu colocviul marxist *Littérature et idéologie* (Colloque de Cluny, II, 1970), animat și de Jacques Derrida,

Phillipe Sollers, Julia Kristeva, noile vedete ale antiliteraturii. Nu sunt uitați, bineînțeles, printre precursorii iluștri, nici suprarealiștii sau A. Artaud („Nu avem nimic de-a face cu literatura"). Grupul *Tel Quel, Théorie d'ensemble* (1968) se înscrie pe aceeași orbită. Noua „teorie consideră 'literatura'... ca închisă" (*close*[13]). Epuizată, exterioară, o formă de exprimare și nimic mai mult. Un atac formidabil vine și din direcția semiologiei, amintită și în capitolul anterior. Ea refuză atât ideea de „literatură" cât și de „literaritate"[14]. Unele formule se vor scandaloase și definitive: „O mâncărime trecătoare", „Sfârșitul literaturii?". Declar întrebarea lipsită de interes"[15]. Acest radicalism, considerat de suprem *bon ton*, se generalizează și face adevărate ravagii. Preocuparea esențială este a nu face, în nici o împrejurare, impresia de... *chose littéraire*[16]. Religia „literaturii" se află în mare declin. Conștiința sensului „peiorativ" este generală (subliniată de foarte multe ori). Concluzia: „Lumea poate foarte bine să se dispenseze de literatură" (J.-P.Sartre[17]).

Toate aceste reacții sunt, de fapt, fenomene internaționale ale epocii. Le regăsim peste tot. Romanul se vrea „realitate", nu „literatură", și formaliștii ruși (V. Șklovski), la timpul lor, au pus în evidență și acest „procedeu". „Mania literaturii" (exemple tipice franceze: Flaubert, frații Goncourt) are și ea o cotă proastă (E. Auerbach, *Mimesis*, 1946). Conceptul de *literat* este total depreciat în cultura germană, dar E. R. Curtius îl apără, restituindu-i „sensul bun", originar, de spirit cultivat, cunoscător al *literelor*. Pentru orientarea *Biografiei* noastre, referința este semnificativă[18]. În critica anglo-saxonă, abuzul de „literaturizare" este denunțat, înaintea lui Paul de Man, între alții, de Allen Tate. *The Man of Letters in the Modern World* (1952) este mai mult decât un simplu „om de litere", în sensul european, „estet", al cuvântului. Se pot da și alte referințe (italiene, portugheze etc.) cu trimitere la diferite „enciclopedii" și „teorii ale literaturii". Dar accepția „peiorativă" este peste tot aceeași.

2\2. Termenul specific: *antiliteratura* are o istorie și o semantică destul de complexă, nu totdeauna reținute cu atenție. La sfârșitul secolului 20, aceste aspecte pot fi urmărite cu destulă claritate în toate fazele esențiale. O mică tipologie a reacțiilor declarat antiliterare se conturează cu destulă claritate.

Un punct esențial de plecare, în genere ocultat, este disocierea permanentă, esențială și decisivă dintre *poezie* și *literatură*. Se poate

vorbi, efectiv, de o adevărată constantă a ideii de literatură. Poezia este „antiliterară" prin însăşi esenţa şi definiţia sa. O poziţie radicală de acest tip (care trebuie reamintită) are, încă la începutul secolului, B. Croce, într-un text esenţial, *Poeti, letterati e produttori di letteratura* (1905). „Poetul" este creatorul „original" de orice gen (inclusiv în proză). Celelalte două categorii „combină mecanic formele existente" ale „vechii literaturi". Sunt doar produsul culturii literare, al canonului literar, problemă asupra căreia vom reveni. În această accepţie, „literatura" echivalează cu „urâtul poetic" sau neantul estetic, respectiv cu „non-literarul", cu „antiliteratura". *La Poesia* (1936), de acelaşi estetician, este construită, în întregime, pe aceeaşi schemă. Antiteza reapare şi în articolul *Poesia, opera vi verità, letteratura opera di civilità* (1943), menţionat şi anterior. Faptul că astfel de referinţe centrale sunt total ignorate de critica publicistică actuală, *à la page*, nu înseamnă că ele nu există şi că nu sunt semnificative.

Un alt tip de reacţie antiliterară, care nu este inspirat nici din disocieri estetice radicale, nici de programe avangardiste, de un nihilism total, este ilustrat de scriitorii cu spirit critic şi sensibilitate literară autentică. „Literatura" (pentru această categorie) echivalează cu literatura proastă, derizorie şi frivolă. S-a abuzat adesea de termenul de „literatură", care „semnifică orice specie de falsă poezie şi de proastă literatură" (Valéry Larbaud[19]). Excesul de literatură, de procedee mult prea „literare", de efecte şi clişee strict-obositoare, o defineşte drept „ceva îndoielnic, dacă nu de dispreţuit" (E. M. Cioran[20]). Prin urmare, „cel mai mare defect al literaturii este de a fi 'literară'" (E. Ionesco[21]). Se inventează şi un termen sarcastic, *littérature littératronique*, într-un roman satiric-autobiografic, *Le littératron* de Robert Escarpit (1954). Etichetă parodică pentru „omul de litere" profesionist, mai mult sau mai puţin ridicol.

Primele atestări textuale, explicite, ale termenului de *antiliteratură*, pot fi întâlnite, în deceniul trei, în manifestele avangardiste. „*Dada* nu este o şcoală literară". Artei şi poeziei li se contestă orice „poziţie privilegiată sau tiranică". „În acest sens, *Dada* se proclamă antiliterară şi antiartistică", o formă de „antipoezie" (T. Tzara). Deriziunea literaturii „poate fi considerată echivalentul Antiliteraturii" (G.Ribemont-Dessaignes[22]). La suprarealişti, aceeaşi ostilitate declarată: „Literatura, pe care mulţi dintre prietenii mei şi eu însumi o tratăm cu dispreţul ştiut" (A. Breton[23]). Agresivitatea este mai mult decât o stare de saturaţie şi de dezgust de forme literare. Ea are un sens existenţial profund, care

dă cheia tuturor tipurilor de antiliteratură ale epocii. Vom reveni, pe larg, asupra acestei explicații esențiale.

Reținem, deocamdată, doar faptul că *antiliteratura* este efectul direct al *crizei literaturii*, evocată în capitolul anterior. O criză în același timp percepută, provocată, teoretizată. Către anii '70, ideea devine încă un loc comun. Reviste importante ca *Nouvelle Revue Française* îi consacră numere speciale (1970), dar fără nici o reflexie și analiză sistematică. În articole din presa literară, cu atât mai puțin[24]. Manifestul critic, sistematizat de J.-P.Sartre în *Qu'est-ce que la littérature* (1948), constă, de fapt, într-o legitimare și justificare esențială. Ea pare să lipsească. Se generalizează (în Germania, Spania, Anglia etc.) întrebări, inițial profunde, golite însă aproape de conținut prin stereotipie: *Wozu?, Por qué, Para quién?, Por qué escribo yo?, Why do I write?* etc. Istoria lor este instructivă[25] inclusiv pentru interferența de motivații, îndoieli și explicații tipice lumii occidentale după al doilea război. Cum mai poate fi „justificată" literatura după numeroasele crize, orori și mascare? Cum se mai poate scrie poezie după Auschwitz? Și, „în definitiv, pentru ce (să scrii, să „faci", *n.n.*) literatură"? Întrebare obsedantă, începând din deceniul cinci, care exprimă, de fapt, o dublă îndoială: despre legitimitatea, respectiv justificarea literaturii, dar și în legătură cu „posibilitatea de a scrie"[26]. Înțeleptul antic demonstra posibilitatea mișcării... mergând. Scriitorul modern, terorizat de spectrul literaturii, nu mai acceptă, s-ar spune, nici măcar această expertiză obiectivă, elementară: redactarea unor texte despre „imposibilitatea" de a scrie texte...

În această ambianță, o nouă formulă de efect, orientată în același sens, își face apariția. Are un aspect paradoxal negativist și, la limită, chiar de butadă. Este vorba de autoanularea, „sinuciderea", „moartea autorului". Scriitorul, care se neagă pe sine, își contestă existența și rațiunea de a fi. Devine purtătorul de cuvânt al propriei negații. Asistăm la alienarea supremă, la proclamarea „sfârșitului autorului". Mai mult: al „tuturor autorilor". De altfel, „totul s-a deteriorat (*gâté*) când literatura a încetat să fie anonimă. Decadența începe cu primul autor" (E.M.Cioran[27]).

Asistăm la formarea și generalizarea unui nou clișeu critic. „Dispariția autorului a devenit, de acum înainte, pentru critic, o temă cotidiană" (M. Foucault). Dar și plină de dificultăți (de fapt: paradoxuri și sofisme). Autorul n-ar mai fi nici „proprietarul", nici „inventatorul" lor. Nu poate fi nici „bine descris", dar nici considerat un simplu „nume propriu" etc.

etc.[28] Devine doar un simplu producător de texte impersonale, fără „semnătură", fără „mesaje", fără „operă". În ciuda aparențelor, autorul constată că nu mai este... autor în sensul tradițional al cuvântului. Chiar se complace într-o astfel de non-existență literară („întoarsă pe dos") pentru a ne exprima astfel, în felul acesta, el dispare din... literatură, din ...critică. Teză proclamată în colocvii de răsunet (*Les chemins actuels de la critique*, 1967), inclusiv de critici importanți (J. Paulhan), de sociologi ai literaturii etc. Referințele (numeroase) sunt concludente.

Bineînțeles, acest pseudo-„autor", care de fapt nici nu există, nu mai poate „scrie" conform tehnicilor literare curente sau să cultive genurile literare consacrate. În felul acesta, își fac apariția noi și surprinzătoare formule: „antifraza", „antipovestea" (*anti-récit*), romanul fără „ficțiune" etc. Mai mult decât atât: se proclamă „sfârșitul romanului" sau începutul epocii „dincolo de roman" (E.M.Cioran: text cu titlul schimbat, în revistă, *N.R.F.*, 1953, și în volum[29]). Atentatul cel mai grav se produce în teatru, unde ideea de „antiteatru" provine din curentele de avangardă dadaiste și suprarealiste[30]. Ea devine de mare notorietate, mai ales, în ceea ce s-a numit „teatrul absurdului" (Martin Esslin, 1961). Campionul acestei dereglări teatrale, E. Ionesco, teoretizează cu vervă o astfel de orientare în numeroase texte, grupate în *Notes et contre-notes* (1966) și alte culegeri: „Antiteatrul" combate „concepțiile obișnuite despre arta dramatică", în nota obișnuită a antiliteraturii: „Nu fac antiteatru decât în măsura în care teatrul pe care-l vedem azi este considerat drept teatru" etc. Deci o dublă subversiune: a teatrului, în practica sa curentă, tradițională, și a ideii însăși de „teatru". Ceea ce dă întreaga dimensiune a antiliteraturii: „defamiliarizarea" totală a literaturii. Literatura actuală a devenit atât de curentă, asimilată și unanim acceptată încât ea trebuie neapărat subminată, total „defamiliarizată". Altfel spus, eliminată, aruncată la coș, ca orice produs uzat, care a încetat să mai fie utilizabil.

O altă serie de clișee negative, intens mediatizate, își propun să definească și să consacre tocmai acest proces de negare radicală, totală, a literaturii. Intrăm într-o perioadă de mare ascensiune a mitului negativ al literaturii, tradus prin câteva formule consacrate. După „moartea autorului" urmează „procesul", „atacul" și în cele din urmă, în mod firesc, „moartea literaturii". Că este vorba de o stare de spirit generalizată, o dovedește și existența unor sinteze, corecte dar mediocre, supuse modelor

literare pariziene, gen: *Procès de la littérature* (André Thérive, 1970) sau *Du coup d'état dans la littérature* (Jean Ristat, 1970), pentru a ne limita doar la domeniul francez. De fapt, subproduse ale avangardelor literare istorice şi ale prelungirilor lor: A. Artaud, de pildă. *La Mort de la littérature* (Jacques Ehrman, 1971) devine, în felul acesta, un titlu atractiv şi chiar „comercial". Dar el are soarta tuturor titlurilor de acest gen: seducător pentru o scurtă perioadă, căzut apoi în uitare sau în domeniul ideilor publice.

Două aspecte sunt de reţinut, totuşi, în perspectivă istorică. Cel dintâi – dincolo de orice contaminare şi contexte publicistice – constă în recunoaşterea „antiliteraturii" ca postulat şi axiomă indiscutabilă. La această operaţie colaborează, încă din deceniul şase, eseişti şi critici de reală audienţă. Formulele se vor în acelaşi timp „sclipitoare" şi „scandaloase". Un campion incontestabil al acestui stil, cu înclinaţie congenitală spre bombastic, este compatriotul nostru E. M. Cioran: „Că literatura este destinată să dispară (*périr*) este posibil şi chiar de dorit"[31]. Argumentele sunt foarte slabe, începând cu spiritul total utopic al acestei catastrofice „prognoze". Alţii, comentând tezele (maladive) ale lui A. Artaud, ajung la concluzia că „literatura a fost ucisă"[32]. „Asasinul" – profesionist autorizat, de altfel – este... scriitorul însuşi, a cărui funcţie esenţială este (sau ar fi) de a „combate", „contesta" implacabil, fără milă, literatura[33]. Acest amestec de snobism, dandism şi negativism provocator – foarte „parizian" de altfel – a fost efectiv la modă mai ales în anii '60 şi '70.

Neîndoielnic, există şi argumente mai serioase, de ordin cultural-general. Ele circulă, îndeosebi, peste ocean. În SUA, tradiţia literelor „umaniste" este inevitabil slabă. În schimb, prestigiul şi ascensiunea culturii ştiinţifice şi, mai ales, de masă, audiovizuale, condiţionată ideologic, sunt incontestabile. Fenomenul este bine perceput încă din deceniul patru, cu un deceniu, cel puţin, înaintea Europei (Max Eastman, 1931[34]). Tot în critica americană apare, de fapt, şi o primă sinteză documentată şi polemică pe această temă, *Attack on Literature*, de René Wellek (1982). Punctul de plecare este „antiliteratura" europeană occidentală, îndeosebi franceză[35]. O serie de monografii şi culegeri de studii notabile se ocupă, mai ales în ultimele două decenii, de această criză ideologică şi „mediatică". Ea este fără precedent chiar şi în SUA. Titlurile sunt edificatoare: *Literature against itself* (Graff, 1979), *Against Literaure* (John Beverly, 1993). *Literatura de masă* şi *subliteratura* dau

lovitura de grație literaturii considerate „estetice". Un observator sud-american folosește chiar o formulă clasică: *Delenda est Litteratura*[36] (1966). O notă specifică a epocii este și goana frenetică după sloganuri publicitare, de cât mai mare „efect" posibil. O revistă italiană (*Sigma*, 1, 1983) consacră un număr monografic sub o emblemă de acest tip „scandalos": *Letteratura, un delitto imperfetto*. Vom observa, pe parcurs, că literatura se reface, în mod metaforic, inclusiv la acest nivel pretins, voit, teoretizat „antiliterar".

Nu este însă singurul aspect demn de reținut al acestei situații paradoxale. Abolirea integrală a literaturii – atitudine cu care *Biografia* noastră s-a mai întâlnit[37], cu o formulă americană *The Disappearance of Literature* (Carl Johnson, 1980) – cunoaște o gamă întreagă de reacții de acest gen. Ele sunt, în același timp, negative și profund ambigue. Unii resping (teoretic) „literatura" și totuși scriu, în continuare, romane... polițiste după reguli precise (Van Dame[38]). „Adevărata literatură își bate joc de literatură"[39] (parafrază după Pascal?) și cu toate acestea mulți o practică în continuare. Există și autori (ca J. Genet, de pildă) ce declară că „ideea de operă literară mă face să ridic din umeri"[40]. Rămân totuși foarte prezenți în vitrinile librăriilor etc.

Se configurează, în felul acesta, tendința de a „depăși", a „ieși", radical și definitiv, din literatură. Dar cu subînțelesul că numai în acest mod poți scrie „o operă în sfârșit în afara oricărei literaturi și probabil superioară oricărei literaturi", după definiția faimoasă – dată lui Lautréamont, în secolul trecut, de F. Fénéon (1887)[41]. Concepție ce va fi preluată de suprarealiști, care vorbesc de „atmosferă extraliterară" (A. Breton), de „metaliteratură" (P. Eluard). Și nu numai în sensul de „dincolo", „în afara" categoriei literaturii tradiționale, dar și de ceea ce s-a numit „ultraliteratură", considerată ca unica literatură „autentică" posibilă. De unde, din nou, „importanța ultra-literară a admirabilului Lautréamont". Formula aparține lui A. Gide și este citată și în *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938)[42]. Ulterior, „ultraliteratura" pătrunde și în vocabularul teoriei literare din ultimele decenii, inclusiv în sfera semantică a *paraliteraturii*[43]. Noțiune, cum știm, anticanonică și polemică, inconformistă și „modernă" în același timp.

Momentul, privit cu atenție, este crucial pentru noile orientări ale conștiinței literare. Valorizarea negativă a literaturii constituie o adevărată placă turnantă. „Antiliteratura" ia locul „literaturii", preluându-i toate

atributele şi funcţiile tradiţionale. Mai mult decât atât: i se recunoaşte (inclusiv sub influenţa lui M. Bahtin) şi o existenţă „istorică". Ea şi-a făcut apariţia cel puţin încă din evul mediu. Literatura „marginală", „carnavalescă", „grosolană", „neliterară" (în sensul cult, aulic, normativ, al cuvântului[44]) este bine atestată. După aceeaşi optică, ceea ce s-a numit, în perioada actuală, *Trivialliteratur*, este, nu mai puţin, „literatură a neliteraţilor" (*Nichtliteraten*). Nu este însă vorba numai de inovaţii terminologice. Trebuia găsită (şi folosită) şi o nouă categorie literară, o formulă specială, pentru definirea şi validarea unei întregi producţii, care părăseşte, în mod deliberat, programatic, tradiţia „marilor cărţi". În felul acesta, critica modernă recunoaşte existenţa „prozei neliterare" (N. Frye[45]), a poeziei, care nu trebuie să fie „poetică", a romanului care să nu fie „literar" (E. Ionesco[46]) etc. A anula literatura din interiorul său, păstrându-i în acelaşi timp toate aparenţele, constituie principiul de bază. Şi el cere un termen corespunzător, un „nume" specific, care să-l definească.

El este găsit, consecvent de altfel, în sfera negaţiei, a lui *a privatif*, în sensul francez al particulei *a*. *Apoèmes* de H. Pichette (1947) iniţiază, după toate indiciile, în domeniul francofon, noua terminologie. Ea se vrea iconoclastă şi foarte lucidă: „Ceva îmi spune că rolul nostru de făcători de imagini (*imagiers*) se încheie"[A3]. Noul termen specializat, *aliteratura*, nu întârzie să apară. Este lansat de Caude Mauriac, în două culegeri de studii: *L'Alittérature contemporaine* (1959, 1969) şi *De la littérature à la littérature* (1969). Ecoul lor, azi, s-a stins. Concepţia de bază este departe de a fi foarte savantă, complicată şi mai ales inedită. Preocuparea centrală numai originală nu este. Se preconizează o „literatură eliberată de facilităţile care au dat acestui cuvânt un sens peiorativ". Altfel spus, când exigenţa unei literaturi purificate, „pure", ideal tradiţional, practic utopic, când a uneia „fără literatură". De unde, coexistenţa „paralelă", istorico-literară, a celor două literaturi: pură şi tradiţional-impură. Inspiraţia imediată vine, în special, din direcţia „noului roman", cu precursori reali sau imaginari, mai mult sau mai puţin îndepărtaţi. O literatură neconformistă, dincolo de orice convenţii, scrisă pe orice temă, folosind orice procedeu literar (monolog interior, subconversaţie, descriere neutră), într-un stil cât mai plat şi ilizibil posibil. Orice efect literar este eliminat. Iar inexprimabilul devine finalitatea ultimă a „purităţii" literare.

3. Un astfel de program echivalează cu teoria şi practica *antilimbajului* sub toate formele. Astfel de tendinţe au mai apărut

intermitent, în diferite faze ale „biografiei" ideii de literatură. Dar numai secolul 20 le cultivă cu maximă intensitate, până la paroxism, proclamate şi teoretizate în mod sistematic. Fenomenul se explică printr-un întreg complex de împrejurări istorice, literare şi culturale, după primul război mondial, inspirate de stări de spirit profund negativiste. Dacă secolul 19 a fost declarat, din diferite motive, „stupid", „istorizant" etc., secolul 20 aparţine, fără îndoială, „contestaţiilor" şi „revoluţiei". Pe toate planurile.

Antiliteratura are în centrul său negaţia actului literar primordial. Refuzul de a „scrie" devine un principiu fundamental. Avangardele primelor decenii dau cea mai radicală expresie acestei tendinţe. Unul dintre cele *Sept manifestes Dada* denunţă o greşeală capitală: „Totdeauna s-au făcut erori, dar cea mai mare eroare sunt poemele pe care le-ai scris". A scrie în mod natural echivalează cu *pisser. Manifeste du surréalisme* (1924) lansează „scriitura automatică". „A scrie repede fără temă preconceputâ, destul de repede pentru a nu-ţi da seama şi a nu fii tentat să te reciteşti". În ambele programe, ideea de compoziţie scrisă este anihilată în esenţă. De altfel, „poezia scrisă pierde din zi în zi raţiunea de a fi". Dacă Lautréamont şi Rimbaud au un imens prestigiu este fiindcă „aceşti autori nu şi-au făcut o profesiune din a *scrie*" (A. Breton[47]). Încă din 1919, revista *Littérature* – titlu adoptat în mod ironic pentru „a întreţine confuzia şi a compromite pe literatorii notorii" – lansează o anchetă pe tema: „Pentru ce scrieţi?" La care Paul Eluard răspunde: „Rupeţi imediat... scrieţi ca şi cum n-ar fi nimic" (*comme rien*[48]).

Ceea ce este de reţinut, într-o astfel de atitudine antiliterară, este răspândirea şi, mai ales, continuitatea sa. O explicaţie profundă ar fi starea de saturaţie. O altă, conştiinţa faptului că rolul „scribului" (al scriitorului) este doar unul din factorii unui proces literar mult mai complex şi de durată. A. Gide are o astfel de intuiţie încă în *Paludes* (1895). Şi Paul Valéry sugerează „necesitatea de a scrie" chiar şi atunci când nu ai nimic de spus[49]. Scrisul devine mai mult decât o deprindere: o manie. Când psihologia negativistă revine la suprafaţă, reapar declaraţiile de război: *Să terminăm cu capodoperele* (A. Artaud). „Trebuie să terminăm cu această superstiţie a textelor şi a poeziei *scrise*. Poezia scrisă valorează o singură dată şi pe urmă o distrugem" (*Le Théâtre et son double*, 1938). Modă? Afectare? Reacţie sinceră? Lui E. Ionesco, ideea de a scrie i se pare „pur şi simplu o oroare" (*Journal en miettes*, 1967). Explicaţia continuării unei astfel de activităţi dezgustătoare rămâne obscură:

deprindere, întâmplare, plictiseală, comenzi ocazionale plătite? Raţiunea de a fi a literaturii rămâne, în orice caz, nesigură, greu justificabilă. Pe traiectoria ideii sale a apărut o îndoială esenţială şi fenomenul nu poate trece nesubliniat.

Privit cu oarecare atenţie, descoperim că el are rădăcini şi motivaţii destul de adânci. Poate cele mai profunde se referă (în cultura alfabetică occidentală) la contestarea însăşi a existenţei *literei* manuscrise sau tipografice. Moartea „scrisului", mai precis a grafismului tipografic, este întrevăzută şi prezisă încă de G. Apollinaire. *Caligramele* sale introduc o confuzie esenţială între literă şi imaginea vizual-grafică. Predilecţia pentru ideogramele chinezeşti, la E. Pound şi E. Fenollosa, se inspiră, la fel, din deconstrucţia literalităţii tradiţionale. Ele au un partizan de avangardă şi în persoana lui Ph. Sollers. Există tipografi de avangardă (J. Peignot), care nu se mai lasă „intimidaţi de litere"[50]. Se inventează chiar şi noi alfabete „ultraliterare" (*L'Ecriture*, 1973). Reapar şi vechi obsesii mallarméene, a paginii ca unitate grafică, nelineară, a subminării suportului tipografic sau privind „cartea ca obiect", precum la M. Butor (*Répertoire*, III, 1964). Nimic nou sub soare... Spiritul „viu" contestă litera „moartă" încă din Biblie (II *Corint.*, 3,6). Unii încearcă răsturnarea acestei ierarhii tradiţionale (J. Derrida, de pildă), dar fără succes real. Alte speculaţii, psihanalitice, obscure, văd în literă *un trou dans le savoir* şi, în acelaşi timp, o *juissance* (J. Lacan[51]). Le înregistrăm şi pe acestea la categoria curiozităţilor...

Constantele ideii de literatură reapar, din nou, inevitabil. Eterna controversă *spirit/literă* este consolidată şi prin argumente platonice, binecunoscute, împotriva scrisului (*Phaidros*, 275 a-d): slăbirea şi chiar pierderea memoriei, o pseudo-ştiinţă a informaţiei, înregistrată şi reprodusă mecanic, imposibilitatea de a controla circulaţia textelor, în locul discursului viu, un simulacru grafic înregistrat de „logograf" etc. Ele sunt reluate, cu oarecare aproximaţie, şi în „noua critică". Scrisul suprimă „inocenţa", „naturaleţea" vorbirii[52]. Distruge „inefabilul", „castrează" polivalenţa limbajului. Constrânge, alterează, falsifică. Marea autoritate a acestui tip de negaţie este J. Derrida cu a sa *De la grammatologie* (1967)[53]. O manie, ca şi excesul de lectură de altfel, studiate sub aspect patologic încă din deceniul al doilea[54]. Se înregistrează şi reacţii de oboseală, de plictiseală, de saturaţie a scrisului (*lassitude*) etc. Dar pentru ilustrarea acestui tip de reacţie referinţele sunt suficiente.

Din aceeași sferă a limbajului „scris" provin, în epoca modernă – mai precis în a doua jumătate a secolului –, în mod aparent paradoxal, și cele mai radicale și extremiste negații antiliterare. La orizont urcă o nouă noțiune, *scriitura,* pusă în circulație, mai ales, de R. Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953). O categorie intermediară între „limbă" și „stil", antiformală, antiartistică, anti-*belles lettres,* contestare directă a „literaturii" în accepția clasică, „demodată". Și, ceea ce este cel mai grav, asociată societății „de clasă", „burgheză". De unde și preluarea și vulgarizarea acestei noțiuni, în cercurile de stânga, de către grupul *Tel Quel,* Philippe Solllers etc. „Scriitura burgheză" nu poate fi eliminată definitiv decât de o „scriitură albă", „neutră", goală de orice sens, fără semnificație, de „gradul zero". Numai în acest mod „literatura este învinsă". În orice altă ipoteză, cădem în mod inevitabil „în eleganță și ornamentare", artificii pe care „istoria" dominantă ni le impun în mod categoric.

Dicteul automatic suprarealist anticipase aceeași practică antiliterară. Printr-o astfel de metodă, oricine poate deveni „scriitor", literatura poate fi făcută „automatic" de „toți" etc. Ceea ce s-a numit, în ultimele decenii, peste ocean, *creative writing* reprezintă, în esență, aceeași „democratizare" integrală (și de fapt negare, „sabordare") a scriiturii. Suspectată mereu de perpetuarea „tradiției seculare a estetismului", de a fi expresie a „civilizației Cărții" și, în ultimă analiză, de „tot ce garantează cultura noastră" (detestabilă), „scriitura" este chemată s-o nege în mod radical, începând cu totala sa autoanulare. Este chemată să denunțe – ea însăși – „acest joc nebunesc (*insensé*) de a scrie" și de a nu-l mai practica niciodată și sub nici o formă. O temă nihilistă, tipică mai ales la M. Blanchot. Un obsedat al „morții" literaturii, pe care o proclamă, de altfel, fără încetare, în nu puține... volume groase[55].

Aceeași furie devastatoare și împotriva ideii echivalente și solidare de *text.* O întâlnim în *Caietele* lui Paul Valéry (de unde și jocul de cuvinte al unor comentatori: *L'Impossible Monsieur Texte*), la scriitori de avangardă care denunță „superstiția textelor și a poeziei scrise" (A. Artaud[56]). Atacurile, de o mare duritate, vin din două direcții. Reduse la esențial, observăm, mai întâi, ceea ce s-a numit nihilismul textual al literaturii. Un text lipsit de sens, opus radical literaturii, integral autonom față de tot ceea ce dă conținut și formă literaturii (*sans savoir, sans raison, sans intelligence*) și – culmea negației radicale –„un text în afara oricărei

litere"[57]. Ceea ce, etimologic-logic vorbind, este o absurditate. Nu însă şi din perspectiva noii accepţii: o activitate (nu se înţelege prea bine de ce tip) şi, în acelaşi timp, o practică textuală depersonalizată, deprofesionalizată. Un subprodus teoretic al ideii de „muncă" şi de „producţie", în sensul stalinist-marxist al cuvântului. Sunt devalorizate, în acest mod, cele mai specifice valori ale *literaturii* în sensul tradiţional al cuvântului (operă, expresie, autor, stil, compoziţie etc.)[58]. În loc de „structură poetică" este deci preferabil să vorbim doar despre „structuri textuale". Dacă orice „text" devine „literatură", a vorbi despre *La mort de la littérature* (Jacques Ehrman, 1971) devine foarte posibil. Dacă există numai „semne", literatura şi literaritatea, din nou, nu pot să existe (J. Kristeva, A.J. Greimas). Funcţionează, în toate aceste teorii, aceeaşi logică riguroasă a negaţiei. Doar că ea rămâne pur abstractă şi utopică. Iar pentru biograful ideii de literatură chiar plictisitoare şi obositoare.

Rezistenţa antiliterară a oralităţii este încă un exemplu în acelaşi sens. O problemă fundamentală istorico-literară – pe care secolul 20 o pune şi o rezolvă în termenii săi esenţiali[59] – cunoaşte şi o interpretare teoretică negativă. Ea este efectiv şi fundamental antiliterară. În sensul că *oralitatea* domină în mod structural *scrierea*, că ne aflăm în faţa a două sisteme de expresie radical incompatibile. Observaţia se verifică şi în perioada actuală în toate zonele unde tradiţia orală se menţine încă puternică (Africa, America de Sud etc.). Rezistenţa pasivă, repulsia declarată şi fascinaţia obscură constituie nota dominantă[60]. Toate studiile fundamentale, care fac autoritate în materie (Albert B. Lord, C.M. Bowra etc.), constată decăderea şi moartea poeziei orale prin fixarea în texte scrise sau/şi adaptate stilului compoziţiei scrise. Problema salvării literaturii orale, nu lipsită de puternice accente ideologice, „anticolonialiste", îşi păstrează – teoretic cel puţin – întreaga actualitate. Se fac „apeluri", unele patetice, de o eficacitate îndoielnică. Termenul *contre-littérature* are şi sensul de domeniu privilegiat al literaturii scrise, opusă radical literaturii orale, native, indigene.

Unele argumente lingivistico-filozofice, asociate unor puternice nostalgii literare ale oralităţii, întreţin aceeaşi rezistenţă împotriva literei scrise. Sub marea autoritate a lui F. de Saussure, scrisul este declarat arbitrar, artificial, opus şi suprapus vorbirii orale, singura naturală. Ceea ce, în bună logică, duce la declararea literaturii scrise drept un „produs istoric bastard" născut prin extinderea scrierii şi a artei cuvântului[61].

Doar limbajul oral este pur, inocent, iar scrierea nu face decât să-l corupă. Specialiştii moderni ai oralităţii (W. J. Ong, de pildă) ajung la aceeaşi concluzie. Ea poate fi întâlnită şi la unii istorici literari, în special medievişti. Inclusiv pentru J. Derrida, superioritatea ontologică a oralităţii este în afară de discuţie. Logosul este oral, „fiinţa" este eminamente orală. „Logocentrismul" şi „fonocentrismul" sunt noţiuni echivalente[62].

Preocupările „muzicale" ale simbolismului din secolul trecut exprimă aceeaşi rezistenţă şi vitalitate a oralităţii. Ea reapare în diferite forme şi în perioada actuală. Avangarda, dadaismul (T. Tzara: „Gândirea se face în gură") o continuă în forme radicale. Şi la Paul Valéry regăsim aceeaşi idee (*La crise du vers, De la diction des vers*). Sub influenţa *mediilor* audiovizuale, „a scrie cu vocea proprie" devine un procedeu nu numai acceptabil, dar şi „modern". Apar şi orientări – unele de neoavangardă – de revitalizare prin „reoralizarea poeziei", prin reîntoarcerea, sub diferite forme, la *logos*, la cultivarea poeziei antiliterare[63]. Apare şi un nou concept, al poeziei „conversaţionale" sau „în limbaj vorbit"[64]. Este evident că această revenire puternică a oralităţii, chiar dacă se poate revendica şi de la preocupările de poetică în legătură cu *Wortkunst, verbalart* etc., au un sens antiliterar manifest. De altfel, R. Wellek le şi înregistrează ca atare în sinteza sa despre *The Attack on Literature* (1982). „Gradul zero" al scriiturii echivalează şi pentru R. Barthes cu „căutarea unui nou stil sau a unui stil oral", a unui „grad vorbit al scriiturii"[65]. La epigonii lui J. Derrida, „excluderea scriiturii", inclusiv în sensul grafic al cuvântului, este un subiect de reflexie[66]. Tot atâtea indicii că problema oralităţii – independent sau direct opusă scrierii – îşi păstrează, în continuare, actualitatea. Inclusiv în forme critice şi negative.

Contestarea radicală a limbajului scris şi oral echivalează, în esenţă, cu negarea însăşi a limbajului în totalitatea expresiilor sale. Antilimbajul devine astfel o temă actuală, o preocupare insistentă şi semnificativă pentru practica şi reflexia literară a secolului 20. Epoca trăieşte şi exprimă cu cea mai mare intensitate criza limbajului sub forma uzurii, golirii de sens, a tiraniei şi obsesiei automatismelor, clişeelor verbale. Avangardele literare, din primele decenii (dadaismul şi suprarealismul), dau semnalul acestei revolte. Idealul suprem este limbajul originar, pur, regenerat, eliberat de orice constrângeri, inclusiv de gramatică şi sintaxă[67].

Astfel de preocupări revin şi după al doilea război, în curente de neoavangardă: letrismul, poezia concretă etc. Nu puţine din însemnările

lui Paul Valéry (*Tel Quel, Mauvaises pensées* etc.) au acelaşi subiect: lipsa, imperfecţia, imprecizia cuvintelor, ezitarea „poetică" între sunet şi sens etc. Şi în jurnalul lui F. Kafka apar, uneori, astfel de notaţii. Ele sunt explicabile la toţi scriitorii nemulţumiţi de instrumentul lor lingvistic, fie prea precis, fie prea elastic, imperfect prin însăşi structura sa. Dezgustul şi negarea literaturii (precum la A. Artaud) se traduce chiar prin suprimarea limbajului articulat, înlocuit prin gesturi, grimase sau – eventual – muzică. Gestualizarea limbajului articulat se constată şi în neoavangarda italiană (grupul „63").

Stare de fapt? Criză reală? Modă, afectare? Program teoretic? Realitatea este că la unii scriitori importanţi ai epocii imposibilitatea comunicării devine o temă centrală, o preocupare de predilecţie. Dacă nu poţi comunica, este absurd să scrii, să faci literatură. Şi mai absurd este gestul de a scrie cărţi întregi pentru a spune că nu poţi să scrii nimic. Astfel de situaţii paradoxale pot fi întâlnite nu numai la A. Artaud (amintit), dar şi la Fr. Ponge, şi la alţii, S. Beckett, de pildă. Vom mai reveni asupra acestei reacţii. Conceptul de *aliteratură* se alimentează mai ales din astfel de crize şi fobii lingvistice, din efortul recunoscut utopic şi totuşi continuat sub diferite impulsuri sau pretexte de a exprima inexprimabilul, de a fi şi a rămâne voit ininteligibil. Nu este deloc necesar ca poezia să constituie un act de „comunicare". Poţi să-ţi vorbeşti şi ţie însuţi şi să fii satisfăcut de o astfel de comunicare.

Idei asemănătoare circulă, uneori, în critica americană[68], chiar şi înainte ca moda pariziană-europeană a „aliteraturii" să se impună. Teoriile, nu mai puţin anterioare despre *inéflable, Unaussprechliche* etc., sunt, de altfel, de aceeaşi esenţă. Pot fi comunicate idei, emoţii şi imagini şi prin forme nelingvistice. Scleroza limbajului poetic desfiinţează practic orice diferenţă specifică între poezie, proză şi limbajul practic. Problema interesează nu numai pe literaţi şi pe teoreticienii de avangardă, dar şi pe unii critici (J. Paulhan, G. Picon), eseişti, filozofi. O frumoasă formulă, de pildă, la J. Ortega y Gasset: „Orice vorbire este incompletă" (*tota decir es incompleto*[69]). Pare o butadă, dar cu sens profund. O alta: „Limbajul nu este bun decât să persecute (*opprimer*) gândirea"[70]. Practica şi obsesia verbalismului sunt culpabilizate şi denunţate cu o insistenţă fără precedent.

Explicaţia de bază este simplă: astfel de tendinţe se transformă într-un program literar de contestare radicală. Subminarea „cuvântului literaturii

academice" se constată şi la scriitorii neconformişti, argotici, gen F. Céline[71]. Apare şi noţiunea de „scrieri neprelucrate", „brute" (*écrits bruts*), de „limbajul rupturii", opus limbajului cultivat al literaturii „literate"[72]. El se dovedeşte cu atât mai mult tipic mentalităţii subversive, de avangardă, specifică limbajului neelaborat, agramatical, spontan. De unde şi atenţia acordată limbajului copiilor sau alienaţilor mentali, adesea absurd. Inclusiv cu intenţia – declarată – de ridiculizare şi dezarticulare a limbajului convenţional. La E. Ionesco întâlnim confesiuni foarte explicite pe această temă[73]. Preluarea frazelor şi a expresiilor „gata formate", precum în *La cantatrice chauve* (1950), urmăreşte „golirea" limbajului de orice conţinut. El devine o simplă formă verbală goală, un antilimbaj cultivat prin deriziune şi automatism.

Versiunea teoretică, „savantă", specializată – conform ultimelor teorii semiotico-lingvistice la modă – traduce acelaşi refuz al sensului uzual, vulgar sau „nobil" al cuvintelor. Semnificaţia limbajului este refuzată, pe de o parte, prin punerea pe acelaşi plan a literaturii cu alte „practici" semiotice. De altfel – ne reamintim – „pentru semiologie literatura nu există"[74]. Semnul precede şi implicit refuză sau anulează orice semnificaţie, stabilă şi precisă. Intervine, în acelaşi timp, şi o altă metodă de a „învinge" literatura: prin „a spune" şi „a rata", în acelaşi timp, semnificaţia cuvintelor. Scriitura nu este numai neutră, goală, dar şi „deceptivă". Ea propune sensuri care „sunt" şi „nu sunt". Nesigure, oscilante: cu un „sens" şi un „non-sens", în acelaşi timp. De unde încă o nouă definiţie: „Sistem semnificant deceptiv, care constituie literatura". Sau mai concis, „artă a decepţiei" (sensului)[75]. Sună foarte tehnic, foarte specializat şi foarte... „modern" (R. Barthes). Teoria limbajului cât mai „literar" posibil, fără nici o semnificaţie, a limbajului elementar (*basique*), departe de orice limbaj viu sau literar propriu-zis, ori suprimarea normelor limbajului[76] sunt operaţii ce nici măcar „deceptive" nu se pot numi. Ele echivalează pur şi simplu cu „distrugerea" limbajului şi deci cu „moartea" însăşi a literaturii.

Antilimbajul ajunge, în felul acesta, la ultimul său stadiu, definit printr-o abundenţă de termeni negativi. Se înregistrează, s-ar spune, o adevărată voluptate a negaţiei, o pasiune cvasi-morbidă pentru anihilarea literaturii[77]. Este declarată „apocrifă", „nerelevantă", lipsită de orice bază reală. Formele cele mai curente sunt „moartea literaturii cu semnificaţie", ca „domeniu specific" al limbajului, „distrugerea literaturii" prin

„distrugerea", „disoluția" sau „sfârșitul" limbajului. Literatura moare când limba devine moartă sau când limbajul inspiră „oroare". Când nu mai ai nimic de spus, de povestit, de revelat, când „ruşinea de a scrie" constituie o obsesie. Şi astfel de definiții apar chiar şi la critici ce nu sunt totuşi de avangardă (de pildă, R. Caillois, *Babel*, 1978). Stare de spirit generalizată, apoteoză şi sfârşit apocaliptic al limbajului. Distrugerea radicală a limbajului artistic a putut fi de altfel asociată mitului ciclului cosmic, al „sfârşitului lumii", în versiune modernă, după care – regenerate, purificate – literatura, arta, umanitatea întreagă pot „reîncepe" de la zero[78]. Sau, cu o altă formulă, profanare şi sacralizare în acelaşi timp. Ne vom mai reîntâlni cu această idee.

Revin la suprafață, cu un aer straniu de modernitate, radical inconformistă, şi alte atitudini spirituale arhaice, extrem-orientale, negativ-exotice. Întreaga „filozofie literară" a neantului, vidului, absenței s-a putut, dacă nu revendica, asocia în orice caz, filozofiei zen. O călătorie a lui R. Barthes în Japonia are şi o astfel de urmare[79]. O preocupare identică şi la E. Ionesco: „Intenția mea era de a goli conținutul cuvintelor, de a desemnifica limbajul, altfel spus de a-l aboli"[80]. Opera inexistentă, opera goală, opera imposibilă devine prototipul ideal: *Le livre à venir*, în versiunea M. Blanchot (1957). Este un eseist-filozof foarte caracteristic pentru această stare de spirit: un obsedat al vidului ce lasă urme, al absenței care „vorbeşte" despre sine, al limbajului ce nu spune nimic, al „nonliteraturii" şi al „asasinării cuvintelor", cu neputință de redus la tăcere, al limbajului ce înaintează invariabil spre propria moarte. Imposibilă totuşi, de vreme ce, iată, autorul însuşi constată că nu se poate elibera de necesitatea de a „scrie"[81]. O situație circulară ce apare şi în alte variante. Ea poate fi numită „complexul Phoenix" al antiliteraturii şi antilimbajului, ce renasc periodic din propria lor cenuşă.

Marele paradox al antilimbajului constituie un moment-limită al conştiinței literare a secolului 20. Dacă absolutul este inexprimabil, dacă singura metodă radicală de a rupe convențiile limbajului este mutismul total, abolirea oricărei valori sau forme de expresie, singura soluție posibilă nu poate fi decât tăcerea. Mai bine spus limbajul tăcerii, limbajul negației, vorbirea tăcerii. Căci din această liniştе esențială, primordială, din vidul său originar, pleacă – printr-o supremă regenerare – noua expresie, noua „creație", noua puritate a cuvântului. Şi deci reconvertirea tăcerii în cel mai autentic, expresiv limbaj posibil. În secolul trecut, Mallarmé a avut o

astfel de intuiție, a „liniștii" care tace-vorbind, cu valoare inclusiv ontologică. Ea reapare, inevitabil, în mod nediferențiat și din direcții diferite, și în secolul 20. Mai întâi, în mod direct și polemic, în mișcările de avangardă[82]. Dar și după abatele Bremond: „Poezia pură este liniște, precum mistica"[83] (1926) sau Marcel Proust, în *Contre Sainte-Beuve*, eseul său postum (1954), unde se vorbește – între altele – și despre „copiii liniștii". O astfel de convergență demonstrează permanența aspirației esențiale a limbajului purificat, a antilimbajului ca formă de negație creatoare.

În această perspectivă, „noile" teorii și sistematizări, nu numai ale „noii critici", dar și ale filozofiei antilimbajului se cer reduse la proporții reale. Ele au fost mult exagerate. Orginalitatea de substanță lipsește. Nu însă și verva și, uneori, reușita polemică și stilistică. Tema *L'Ecriture et le silence*, „a liniștii operei care vorbește", revine adesea la R. Barthes[84]. Ea va fi preluată și de alți critici de avangardă (aderenți, de altfel, la toate orientările la modă), Ph. Sollers, de pildă: „Se scrie pentru a păstra din ce în ce mai mult tăcerea, pentru a se ajunge la liniștea scrisă a memoriei"[85]. Sunt autentice reacțiile unor scriitori-eseiști ca E. Ionesco și E. M. Cioran, pentru a reaminti doar două nume, nouă mai familiare? Așa s-ar părea. Mai ales, dacă le raportăm la o „filozofie" integral nihilistă: „Deoarece vorbirea este epuizată, se ajunge la liniște". Sau: „Pentru a revitaliza (*ravigoter*) iluziile noastre estetice, ne va trebui o asceză de câteva secole, o experiență (*épreuve*) a mutismului, o eră a non-literaturii"[86].

Bineînțeles, totul rămâne exhibiționism negativist intelectual (de bună calitate) și... literă moartă. Tocmai acești profeți ai „nonliteraturii" o practică în continuare și chiar cu o remarcabilă asiduitate. Nu suntem departe nici de butada lui J.-P. Sartre, „a comprimatelor de liniște sub forma romanelor voluminoase". De altfel, într-un articol despre *L'Etranger* de A. Camus (care citează pe Kierkegaard: „Mutismul cel mai adevărat nu este să taci, ci să vorbești") este deja semnalată această adevărată „obsesie a liniștii" la „mulți scriitori contemporani". J.-P. Sartre citează și pe Heidegger: „Liniștea este modul autentic al vorbirii"[87]. În lumina acestor referințe – dacă respectăm și cronologia unor astfel de idei – ne dăm seama cu și mai mare ușurință de caracterul epigonic al lungilor eseuri adesea foarte dificile și mai ales discursive ale lui M. Blanchot și J. Derrida pe aceeași temă. Ea este reluată până la saturație: tăcerea cuvântului poetic, autodistrugerea limbajului, imperativul liniștii, absența

ca vorbire, limba pe care nimeni n-o vorbeşte, scrierea care scrie că nu poate să scrie, murmurul solitar, imposibilitatea comunicării etc. Conştiinţa neantului este (în cazul optim, autentic) produsul absolutului inaccesibil, imposibil. Obsesie – ontologic, metafizic vorbind – legitimă. Doar că irealizabilă, în planul literaturii, în cadrul căreia ea se transformă inevitabil într-o temă literară, la fel de legitimă (sau nu) ca oricare alta.

Caracterul de modă culturală internaţională este de asemenea notabil, cu un moment de vârf în anii '70-'80. Irlandezul S. Beckett (care face o carieră literară pariziană) consideră arta ca o „apoteoză a solitudinii. Nu există comunicare pentru că nu există căi (*vehicule*) de comunicare". În orice caz, mecanismul comunicării nu mai funcţionează. Poţi să vorbeşti sau să scrii, fără să nu spui nimic, ceea ce echivalează cu a scrie, de fapt, orice. Unul din „romanele" sale are titlul *L'Innommable* (1953). Se semnalează şi un anumit clişeu critic-academic al lui *The Literature of Silence* (studiată la S. Beckett, H. Miller, de Ihab Hassan, 1967), *The Aesthetics of Silence* (S. Sontag, 1967). Absolutul nu poate fi exprimat. Literatura nu mai răspunde problemelor epocii. *Being şi nothingness* sunt considerate noţiuni sinonime şi în acest domeniu. A „vorbi" liniştea, vidul, nimicul devine supremul ideal literar. (Este invocat, fireşte, şi L. Wittgenstein). „Retorica liniştii", devenită adevărat clişeu, este studiată şi în America de Sud[88].

Orfeu, în concluzie, nu mai poate să cânte (Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature,* 1971). Situaţie considerată „postmodernă", definită printr-o metaforă. Tot printr-un procedeu esenţial literar. Unele incursiuni în istoria acestei teme *(Silence and the Poet)*, într-un cadru comparatist, precum al lui George Steiner (*Language and Silence*, 1967), reprezintă contribuţii cu atât mai notabile. După cum încadrarea întregii probleme în „atacul împotriva literaturii", precum la R. Wellek, defineşte foarte exact orientarea radicală antiliterară a acestui „straniu nihilism". Ca şi situarea sa exactă pe „harta criticii contemporane europene": „Liniştea este ultima semnificaţie a literaturii"[89]. Doar că – supremă observaţie de bun-simţ –, „dacă scriitorii sunt tăcuţi, nu va mai exista literatură"[90]. Este impasul şi blocajul esenţial al întregii teorii a antilimbajului. Din acest punct de vedere, *Biografia* noastră ar trebui să se încheie, consecvent, la acest capitol.

Antiexpresiei îi corespunde, în sfârşit, antilectura. Respectiv texte ilizibile (dar nu oricum, ci printr-o „tehnică" bine studiată), o scriitură ce

se sustrage metodei tradiționale: dicție și audiție inteligibilă. O lectură tăcută sau, mai precis, o „alectură", deoarece obiectul său, din exces de puritate, s-a volatilizat, a devenit impalpabil, imposibil de identificat, deci „ilizibil"[91]. Unele tendințe ale criticii moderne, evocate anterior, care privilegiază excesiv actul lecturii („lectura ca literatură"), deci al lizibilității scăpate de sub orice control, are același efect ultim al desființării și dispariției obiective a literaturii. Acuzat că este „ilizibil", R. Barthes, devine perplex. Când întâlnește texte ilizibile, scrise de alții, criticul devine „debusolat"[92]. Fenomenul obiectiv al „ilizibilității" există efectiv și el nu poate fi eliminat decât printr-un respect total pentru cititor. Un stil cât mai inteligibil posibil. O „lege „ universală nescrisă a scriiturii de orice gen. Există însă și riscul, tipic societății și literaturii de masă, ca să triumfe exclusiv „cartea lizibilă" și să dispară complet cartea (considerată cel puțin ca atare) „ilizibilă"[93]. Ca și efectul ultim a ceea ce s-a numit *L'écriture du désastre* (M. Blanchot, 1980): a fi, a deveni ilizibil pentru autorul însuși al acestei antiscriituri. A scrie „nescrisul", imposibilul, dezgustul nu reprezintă numai o contradicție în termeni, un paradox, dar și situația-limită a scriiturii imposibile și deci a lizibilității imposibile. Supremă afectare sau supremă consecvență? Greu de decis în termeni riguros demonstrabili.

4) 4. La fel de radicală, de o semnificație și mai profundă, chiar esențială, este contestarea *anticulturală* a literaturii, genezei și conținutului său fundamental cultural. Întreaga *Biografie a ideii de literatură* a demonstrat (sperăm cel puțin) că *literatura,* încă de la apariția sa ca fenomenologie, teorie și practică, secol după secol până în perioada actuală, s-a născut și a rămas un produs prin excelență cultural. Literatura nu poate fi disociată, prin însăși natura sa, de ideea de cultură, asimilată și continuată sub o formă sau alta. Și faptul că, în secolul 20, se înregistrează cea mai violentă și profundă negare a literaturii, sub forma ideii de *anticultură,* demonstrează cea mai gravă criză din întreaga sa „biografie". A urmări cauzele și formele acestui fenomen – mai mult decât negativist, chiar nihilist – reprezintă cu adevărat un moment istoric al crizei spirituale, mai ales occidentale, a întreg secolului 20. Literatura nu face excepție de la acest proces de uzură și, adesea, de descompunere. Ciclul, în cele din urmă, se reface. Deocamdată parcurgem, în mod inevitabil, aspecte și episoade de profundă carență și contestare a ideii de literatură.

Încă înainte de O.Spengler şi alţi profeţi ai agoniei occidentului, A. Gide notează în jurnalul său (1915) prăbuşirea unui ciclu de cultură „artificială", al tradiţiei latinităţii. Anterior (1905), saturaţia şi chiar „dezgustul" de literatură (inclusiv pentru propria operă, după o lectură din Rimbaud şi Lautréamont) îi inspiră o profundă stare de nemulţumire[94]. Avangardele de după primul război mondial agravează şi transformă în sistem aceeaşi repulsie anticulturală. Ea este, prin definiţie, antitradiţională şi anticonvenţională. Cultura literară tradiţională devine, cum vom vedea, obstacolul esenţial al regenerării şi el inspiră forme tot mai violente de contestare a literaturii. Sunt citaţi mai mulţi precursori, printre care şi J. Laforgue: „Cultura binecunoscută a viitorului este decultura"[95]. „Deculturalizarea" devine un cuvânt de ordine tot mai generalizat, şi nu numai în mediile de avangardă. El reapare în „noua critică" sub forma scriiturii spontane, „dincolo de orice estetică". În felul acesta, chiar şi o scrisoare poate deveni „în mod imediat literară, literară fără cultură". Cu alte cuvinte, ruptă sau izolată de orice context cultural. Scriitura devine propriul său referent sau motivaţie de tip psihologic (*„jouissance langagière"*)[96]. Şi semiotica şi lingvistica structurală se ocupă, în aceeaşi perioadă, de cultură, mai exact de „sistemul culturii" (I. M. Lotman, B.A. Uspenski): „Orice cultură... diferită... este percepută, din punctul de vedere al unei culturi bine definite, ca o anticultură"[A4]. Ieşirea, depăşirea sau contrazicerea sistemului şi normei actuale dominante sunt considerate „anticulturale" prin definiţie.

Sabotarea operaţiilor specific culturale începe – pentru a le înregistra într-o ordine oarecum progresivă – chiar de la nivelul cel mai jos, al „analfabetismului". Este o atitudine ce poate fi considerată simbolică. Studiul culturilor orale, care face enorme progrese în secolul 20, demonstrează, pe de altă parte, că o cultură neliterară, pur orală, nu înseamnă neapărat o cultură „primitivă", o „noncultură". De unde şi contestarea supraevaluării culturii scrise, în cazul Greciei antice, de pildă[97]. Un titlu agresiv-demonstrativ al unui autor de avangardă, L. Aragon, în speţă (*Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, 1969), ilustrează aceeaşi devalorizare esenţială a învăţării scrisului. Cu subînţelesul fundamental că poţi să „scrii" literatură fără s-o fi „învăţat" vreodată într-o formă sau alta. Ceea ce ne introduce chiar în miezul problemei anticulturale a literaturii.

Ea echivalează cu o rebeliune antididactică declarată. Principiul cultural-didactic fundamental este negat în esență. Antiliteratura este asimilată „stării de neștiință" (*état de non-savoir*)[98]. Literatura nu se învață. Mai mult: ea nici nu se poate, efectiv, învăța, ca obiect și practică didactică. Sunt admisibile, utile, bineînțeles, cursuri de gramatică, retorică, poetică etc. Dar un curs de tipul *creative writing* (în sensul modern, american al cuvântului) pare – în sensul didactic, european al cuvântului – absurd și imposibil. De unde o întreagă polemică și discuție, începând din anii '70, pe tema: „trebuie oare să predăm literatura"?[99] Se contestă autoritatea „magistrală", cursul de literatură *ex cathedra*. Un colocviu internațional (Cerisy-la-Sale, 22-29 juillet 1969) are tocmai această temă: *L'enseignement de la littérature* (1971). Se ajunge, în esență, la această concluzie: el trebuie, pur și simplu, desființat, „ucis" (tué). Problema se discută și în Italia (*Insegnare la letteratura*, 1979). Învățământul literar echivalează cu un consens normativ elitar. Se admite, cel mult, o „autoinstrucție" (*autoenseignement*)[100]. „Autodidactul" din *La Nausée* de J.-P. Sartre era însă prezentat ca un personaj ridicol, caricatural, încă din deceniul patru (1938). Este răspândită ideea că literatura „modernă" și mai ales spiritul său respinge „cunoașterea. Ea nu are o valoare cognitivă, nu cultivă sub nici o formă cultura disciplinată. Spiritul său, adesea „ludic", este anticultural prin definiție[101].

Aceeași reacție negativă, tradusă în termeni și mai polemici, ia forma (în Franța, situație simbolică, paradigmatică) combaterii sistematice a ceea ce s-a numit *La doctrine officielle de l'Université. Critique du haut enseignement d'Etat* (Pierre Lassere, 1912). Este pusă în cauză întreaga „doctrină" a „umanităților" și „literelor liberale". Un pionier și un campion al acestei campanii în favoarea „culturii interioare" este Ch. Péguy, mare adversar al „literelor" greco-latine, franceze (clasice) etc. neasimilate[102]. O privire atentă îl descoperă și pe G. Lanson ca militant (încă din 1900-1901) în același sens. M. Proust, în *Le temps retrouvé*, se declară, de asemenea, un adversar al erudiției „netrăite". Astfel de referințe sunt, de fapt, mai numeroase[103]. În plan teoretic și chiar filozofic, ele se regăsesc și în „filozofia vieții" (*Lebensphilosophie*), în Germania (W. Dithey), în Spania (J. Ortega y Gasset) etc.

Problema reapare și în „noua critică" europeană, dar și peste ocean, în cadrul campaniei de reformă și reorganizare a studiilor universitare în spiritul a ceea ce s-a numit *Illiberal education*. Un volum de studii despre

Crisis in Humanities este editat şi în Anglia (Ed. J. H.Plumb, 1964). Pare firesc să întâlnim un astfel de program („Cum nu trebuie să salvăm umanităţile") şi în cărţile declarat „antiliterare"[104]. Ideea de bază, reluată în zeci de variante terminologice, este cea binecunoscută, a „literei moarte".

Dar întrebarea rămâne: dacă înlocuim *mathesis* cu *semiosis* (cum precizează, de pildă, R. Barthes[105]), „literatura" devine mai „vie"? Foarte puţin probabil. În orice caz (în diferite sinteze, lexicoane critice, studii despre „criza criticii" etc.) „criza umanităţii" este recunoscută pe scară largă. Un aspect obiectiv al epocii culturale actuale, îndeosebi occidentale. Ea nu mai asimilează, în zone întinse ale sale, după toate indiciile, simpla „literatură neliterară" (*illettrée*), echivalentă cu literatura doar literală (*la littérature à la lettre*[106]). Literei i se cere şi un conţinut spiritual, care se poate transmite şi, mai ales, asimila în profunzime.

Saturaţia de literatură are şi motivaţia respingerii „literaturii cu literatură", reacţie cu care *Biografia* noastră s-a întâlnit şi anterior în diferitele sale etape. În secolul 18, satira „cărţii făcute cu alte cărţi" este, de pildă, răspândită[107]. Secolul următor aduce noi argumente şi luări de poziţii, pentru ca, în acel actual, literatura „făcută" cu literatură să se devalorizeze total. De B. Croce am amintit. Dar poate şi mai importantă este atitudinea scriitorilor înşişi. Unii dintre ei simt, din instinct, că în literatură, trebuie plecat de la „zero", pe un termen virgin „bine curăţit" (A. Gide, 1934[108]).

Idealul ce se impune este „literatura care nu rezultă din literatură", ce nu „emană din literatură", care trebuie citită şi „uitată" (Fr. Dürrenmatt[109]). Literatura deja scrisă, făcută de alţii, nu mai trebuie din nou „făcută". Citând pe V. Hugo – care afirmă încă în prefaţa la *Odes et Ballades* (1822) că „poetul nu trebuie să scrie cu ce s-a mai scris, ci cu sufletul şi spiritul său" –, Jean Paulhan ironiza „imprimatul născut dintr-un alt imprimat"[110]. Opinie, de altfel, bine consolidată, întâlnită şi la alţi critici notabili ca R. Fernandez sau G. Picon. Ea poate fi rezumată în formula: este „literar" tot ce aminteşte de o altă „operă literară". Ceea ce constituie supremul risc şi handicap al literaturii: memoria literară, un obstacol esenţial al creaţiei şi originalităţii literare. Despre „banalităţi", „clişee", „imitaţii", M. Proust scrie, tot în *Le temps retrouvé*, pagini de prim ordin[111].

Între „literatură" şi „cultură" există deci – în această perspectivă – o incompatibilitate radicală. Ea devine şi mai evidentă atunci când

intervine mecanismul transmisiei memoriei culturale în forme elementare, clasice, uneori imperative: citate, spirit enciclopedic, bibliografic. Lipsa de personalitate, pedantismul, cunoaşterea de mâna a doua, a treia, ies în astfel de împrejurări şi mai mult în evidenţă. Se scriu şi studii pe această temă, unele cu titluri elocvente: *De l'abus de l'art de citer*[112]. Îl comitem... noi înşine? S-a şi spus că „totul este citat". În consecinţă, întreaga literatură n-ar fi, în esenţă, decât o imensă şi o interminabilă tautologie, o repetiţie generalizată, fără început şi fără sfârşit. Renunţarea la „enciclopedism", declarat „imposibil", un „miraj" absurd, este o idee de acelaşi ordin. O întâlnim adesea şi în „noua critică". Ironizarea „bibliotecii ideale", la fel. Pentru a nu mai aminti de bibliografii, considerate liste de cărţi ce nu trebuie citite. Excesul de cărţi şi de bibliografie este denunţat, în termeni memorabili, şi de J. Ortega y Gasset, în *Misión del bibliotecario* (1935). Doar că situaţia este mai complicată decât pare la prima vedere.

Nu trebuie pierdut din vedere, în primul rând, că intervine o firească reacţie antitradiţionalistă împotriva unui mediu cultural – specific occidental – suprasaturat de clasicizare, academism, sclerozare şi forme devenite goale. Devine tot mai supărătoare percepţia clişeelor şi locurilor comune. Avangarda exprimă, în forme acute şi exemplare în felul lor, repulsia pentru o astfel de literatură tradiţională, „şcolară" prin definiţie. Declaraţiile în acest sens sunt numeroase (L. Aragon, *Le mouvement perpétuel. Poèmes,* 1920-1924). Doar una, cu valoare simbolică: „Am decis să devin scriitor pentru a scrie contrariul a ceea ce trebuia să scriu la şcoală" (M. Leiris[113]). Textul francez reprezentativ, de referinţă, al acestei repulsii a locului comun este *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* de Jean Paulhan (1942), eseu şi semi-pamflet „anticlişeu", scris cu dezinvoltură uşor afectată. Este indiscutabil că toate clişeele literare pierd din eficacitate pe măsură ce sunt percepute ca atare. O altă intuiţie pe care a avut-o şi Baudelaire în secolul trecut: fiecare autor îşi inventează propriile locuri comune. Ceea ce echivalează cu acceptarea şi respingerea lor, în acelaşi timp, de către literatură, zonă de predilecţie a clişeelor inevitabile. Fenomenul uzurii „formelor goale" ale tradiţiei culturale este perceput şi în Germania (E. R. Curtius, 1948[114]).

Este ceea ce se întâmplă ulterior şi în sfera criticii literare, cu studiile lui M. Bahtin despre *François Rabelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere* (1965). Existenţa contra-culturii „carnavaleşti", de esenţă

subversivă, anticlasică, antioficială, antiaristocratică, parodică, burlescă este bine demonstrată. Doar că succesul acestei formule transformă „carnavalescul" într-un nou clişeu, de această dată critic. El circulă nu numai în multe studii medieviste, dar şi în numeroase eseuri curente şi chiar în marea presă literară. Tradiţia culturală standardizată se reface periodic prin jocul acestor recuperări permanente.

Pentru evoluţia şi definiţia ideii de literatură momentul este important şi dintr-un alt motiv. Se ajunge la o disociere teoretică netă nu numai între cele „două culturi"(C.P. Snow, 1959), „intelectual"-literară şi ştiinţifică[115], dar şi în interiorul activităţii literare propriu-zise. Polarizarea dintre literatura contrafăcută, „alexandrină", şi literatura autentică dă întreaga măsură a ceea ce s-a numit, încă din anii '20-'30, „apusul literaturii" (L. Russo, 1929) şi „criza conceptului de literatură" (J. Rivière, 1929): un imens *hiatus* între grandilocvenţa cuvintelor şi trăirea personală, un aranjament abil de cuvinte în jurul unor sentimente şi idei cunoscute[116].

Parcurgem, de altfel, o perioadă declarat „anticulturală", dublată de un anticulturalism şi iraţionalism generalizat, de negare – sub diferite forme – a lui *le savoir*, şi nu numai în artă şi literatură. Fenomenologia contestă că literatura transmite informaţii culturale (R. Ingarden). La gânditori foarte diferiţi ca G. Bachelard şi Alain, la eseişti ca J. Benda întâlnim antipatie pentru literatura profesională, confecţionată după reţetele şi procedeele culturii literare consacrate. Incompatibilitatea între cele două planuri este denunţată cu vigoare.

Ceea ce se preconizează, în esenţă şi pe scară largă, este, „deliteraturizarea" literaturii. Refuzul autorităţii „şcolilor şi colegiilor", „literaturii pentru literatori", „scriitorilor alexandrini, care sunt produsul culturii" este reafirmat constant, energic şi polemic. Întâlnim astfel de reacţii la scriitori-eseişti inconformişti, din generaţii diferite, de la Ezra Pound la E. Ionesco. Negarea identificării noţiunilor de „academism" şi „literatură" este curentă. Ea se doreşte eliberată de „jocul steril" al formelor şi procedeelor pur intelectuale. „Noul roman", la modă în anii '70, oferă prin teoriile şi controversele sale un exemplu concludent al aceleiaşi atitudini.

„Noua critică" dezvoltă şi consolidează aceeaşi orientare. Ea oferă bune exemple de atitudine specific antiliterară, asupra căreia vom reveni pe larg: contestarea radicală, totală, a literaturii şi a criticii anterioare, pentru ca „noua critică" să se impună definitiv (fără concurenţă şi

contestație, pe un teren gol, o *tabula rasa*. La R. Barthes o astfel de psihologie este tipică. „Bestia neagră" este tradiția literară, literatura stereotipă, „cuminte, conformistă, plagiată". Literatura încetează să mai existe atunci când este negată scriitura clasică. O temă insistentă, care revine adesea[117].

Subversiunea metodică a codurilor și canoanelor dominante face parte din aceeași tactică și tehnică antiliterară. Codul tradițional, clasic al culturii încetează să mai funcționeze atunci când nici un *signifiant* nu mai are nici un *signifié*, prin blocaj, contestare sau ignorare sistematică. Este versiunea structuralist-semiotică a polemicii anticanonice. În varianta sistematizată universitară „americană", canonul – expresie a „vechii ordini literare" – este contestat în cadrul „deconstrucției" generalizate. Am evocat anterior acest proces. Canonul este expresia autorității și a ierarhiei literare consacrate, iar respingerea sa constă în refuzul „canoanelor instituționalizate, care conduc efectiv studiile și instituția literară"[118]. Ceea ce determină o reformă generală a programelor și studiilor literare universitare. Modificarea și regenerarea lor constituie, în lumea academică occidentală osificată, o necesitate reală.

Situația nu este însă identică în est, mai precis în țările și culturile eliberate de curând de sub dictatura totalitară comunistă. În această zonă, „bătălia anticanonică" n-are decât sensul refuzului dogmelor proletcultiste, stalinist-jdanoviste, a principiilor realismului socialist etc. Politica de izolare, cenzură și rupere a legăturilor cu tradiția culturală occidentală determină, dimpotrivă, în noile condiții de libertate, o mișcare exact inversă: de reintegrare în această tradiție culturală occidentală, și nu de contestare, de respingere. A mima și a prelua antitradiționalismul canonic reprezintă, în astfel de împrejurări, un simplu fenomen de imitație epigonică, de sincronizare mecanică, exterioară. O „formă fără fond", fără consecințe constructive.

O altă consecință importantă a acestor polemici de substanță este punerea în discuție, în termeni la fel de radicali și categorici, a obiectului simbolic al culturii: cartea. Ne-am ocupat, în volumul IV, de marea sa carieră, sub toate aspectele, în secolul 20[119]. Din perspectiva oralității, cartea este considerată „inamicul principal" al folclorului și epopeii orale, al culturii tradiționale (în *Traité du Narcisse*, A. Gide are aceeași convingere: inițial, cartea nu este necesară; câteva mituri fundamentale sunt de-ajuns). Dar ea are adversari și mai redutabili în sfera literaturii

culte, unde „cartea" este denunțată ca echivalent și sinonim al literaturii livrești, artificiale, neautentice. Poziția antilivrescă a avangardelor literare, din prima jumătate a secolului, este tipică. *Manifestul futurist* (1919) preconiza... incendierea bibliotecilor. Un alt *Manifest al cinematografiei futuriste* (1916) – care anticipă moartea „galaxiei Gutenberg" – respinge, la fel, „cartea, un mijloc absolut paseist de conservare și comunicare a gândirii". Se face și teoria „cărții" voit imperfecte, neterminate, „deschise" (A. Breton, F. Pessoa etc.). Prestigiul său ca prototip al culturii clasico-didactice și formă tipică de creație literară este, în aceste medii, în vertiginoasă cădere.

Generalizarea unei astfel de atitudini se traduce și prin alte reacții nu mai puțin negative. Ele au, în esență, două tendințe foarte bine conturate încă din prima jumătate a secolului. Cea dintâi constă dintr-un protest energic împotriva abuzului multiplicării necontrolate și neselective a cărților. Am amintit de critica foarte dură a lui J. Ortega y Gasset, împotriva „excesului de cărți" (*Misión del bibliotecario*, 1935). Dar și a doua obiecție este la fel de importantă: cățile, „opere intelectuale", pline de „teorii" (literare, ideologice), în sens instructiv sau propagandistic, sunt total străine de „arta adevărată". În *Le temps retrouvé* de M. Proust (1927) citim pagini deosebit de explicite pe această temă. „Dragostea de cărți nu implică și dragostea de litere", inclusiv în sensul clasic de *belles lettres*, „estetice", al cuvântului. (A. Thibaudet[120]). S-a și observat, de altfel, că atunci când cartea nu mai este considerată sau dispare ca izvor și „sumă de cunoștințe", literatura își schimbă sensul și direcția[121]. Intră într-o nouă fază. Ea devine evidentă mai ales după al doilea război mondial, odată cu dezvoltarea progreselor tehnologice și a mijloacelor de comunicare în masă.

Ca orice idee de largă circulație, și „criza cărții" devine încă un clișeu al epocii. Ce rol (mai) au cărțile? De ce obstacole se lovesc? Care este relația cititorului cu cartea în noile condiții sociale? Declarațiile pesimiste, catastrofice, apocaliptice se multiplică. Trăim „ultimele zile ale cărții". Conceptul de carte se va epuiza în curând. Sfârșitul cărții este apropiat, chiar iminent. Un „profet" specializat în astfel de preziceri funebre este (în Franța), M. Blanchot. Dar și alții (G. Steiner, de pildă) își pun aceeași întrebare: ce urmează *După carte*? Ideea cărții este subminată pe toată linia (criza limbajului, autorității, posterității, gloriei, muncii propagandistice etc.[122]).

Simptomul cel mai grav şi semnificativ al „crizei cărţii „ este însă altul: transformarea acestei constatări – mai mult sau mai puţin obiective – în program negativist, destructiv: „uciderea cărţilor", sub emblema purificării, prin foc, a bibliotecii lui Don Quijote. Gestul, recunoscut ca premonitoriu şi profund simbolic, este evocat şi diletant-„eseistic" (M. Robert). Ce rost mai au cărţile dacă nu poţi să te conformezi lor? De ce să mai scrii cărţi dacă scrisul trece drept o „activitate derizorie"? La un colocviu critico-ideologic (Cluny, 2-4 aprilie 1970), de orientare marxistă, astfel de idei sunt curente, banalizate prin repetiţie.

Transformarea „morţii cărţii" într-o adevărată temă literară şi teorie estetico-literară dă încă o dimensiune acestei crize. Ea este în acelaşi timp artificială şi, în principiu, legitimă. Însuşi faptul că „dispariţia cărţii" inspiră lucrări literare, precum lui J.L.Borges, în *Ficciones* (1956), dovedeşte că o astfel de temă poate fi dusă la ultimele consecinţe. O carte care nu cuprinde şi contrariul său (o „contra-carte") este considerată incompletă. Deci o non-carte. O bibliotecă (gen „Babel") care nu conţine, de fapt, decât o singură carte, o „carte totală", ce le anulează pe toate celelalte, este o „non-bibliotecă" etc.

Acest gen de speculaţii, ingenios paradoxale, continuă în diferite variante. „Cartea imposibilă", mereu reluată, nu poate fi scrisă niciodată[123]. Într-o altă ipoteză (J. Derrida), „sfârşitul cărţii" echivalează cu începutul scriiturii. „Moartea cuvântului" (*parole*) suferă o adevărată „mutaţie": „scriitura". După o altă interpretare, mai radicală, „scriitura" s-ar opune, în mod direct şi esenţial cărţii[124]. Cartea „vidă", „absentă", „tăcută" (un mare precursor, Mallarmé: înaintea „noii critici", „semiologii", „gramatologii" etc., el avea intuiţia pseudo-cărţii, scrisă „aproape fără subiect") devine obsesivă. Mai ales la M. Blanchot (*Le livre à venir*, 1954, dar şi în alte texte). Preocuparea pentru „cartea obiect" (M. Butor) se înscrie pe aceeaşi linie. Acest gen insolit de carte ar constitui, de fapt, „negarea oricărei literaturi"[125]. Ea este considerată „semnul" bogăţiei, culturii, snobismului. Ideologia stângistă are şi astfel de interpreţi camuflaţi în sociologi ai literaturii.

Criza cărţii nu este decât un aspect al crizei generale a culturii. Ea intră într-o nouă fază, tipică secolului 20, a culturii de consum, de masă, în cadrul căreia devine, în esenţă, un obiect de consum ca oricare altul. Formarea şi consolidarea ideii literaturii de masă, evocată anterior, ne-a introdus în datele generale ale problemei. Cartea „culturală" este dislocată de cartea de „consum". Cultura şi literatura de masă sunt „anticulturale"

prin definiție, în sensul că resping, direct sau indirect, cultura superioară, în înțeles anglo-saxon, de *high* culture: elitistă, canonică, centrată pe ideea de selecție, ierarhie, valori spirituale și estetice. În locul lor, cultura de masă se vrea doar o cultură „populară": accesibilă: „banală", nivelată, conformistă. În SUA, unde *pop culture* se manifestă în formele cele mai specifice, există o foarte vie (și uneori critică) percepție a ceea ce s-a numit *The Age of Conformity* (Irving Howe, 1954)[126]. Ea corespunde masificării generale a societății, orientării generale spre societatea de consum. Cartea, cultura în general, devine o „marfă", un „produs" ce se „consumă". Lectura elitistă este înlocuită prin lectura de masă, neselectivă, neexigentă. La limită, se poate vorbi de „moartea autorului" și „nașterea cititorului", mai precis, a „publicului cititor".

Urmările asupra ideii consacrate, tradiționale, de literatură sunt considerabile. Anticultura, în sensul definit mai sus, duce la „moartea literaturii" și la formarea și propagarea ideii de „antiliteratură". Formele directe, pur comerciale, de literatură predomină. Dispar, sau sunt foarte mult diminuate, preocupările estetice, specifiste, formaliste, individualist-experimentale. Unicitatea, originalitatea și „literaritatea" nu mai constituie o preocupare centrală și, adesea, nici un fel de preocupare. Dispare mitul conform căruia literatura este scrisă doar pentru câțiva eseiști, critici și cititori de elită. Literatura devine o formă de „producție" și lectura una de „consumație". De altfel, pe primul plan al preocupărilor trece nu „opera", literatura „pură", ci literatura „vulgarizată" și „faptul literar". Inclusiv în sensul „industrial" și „comercial" al cuvântului: producție, piață, distribuție, publicitate, consumație. Este ceea ce s-a numit, între altele, *La révolution du livre* (R. Escarpit, 1965). Cartea, bineînțeles, nu dispare. Dar ea triumfă, după unii, în formele cele mai „abjecte": „cartea comunicării în masă, cartea de consum". „Barbaria integrală" constă – după această viziune apocaliptică și mai ales... anticapitalistă – în „dominarea exclusivă a cărții lizibile și zdrobirea completă a cărții ilizibile" (R. Barthes[127]).

În esență, „antiliteratura" – respectiv „pseudoliteratura", „subliteratura", și „paraliteratura" – își afirmă sensul implicit polemic și negativ prin raportarea la literatura considerată „adevărată", „estetică", *high* etc. Ea nu poate fi bine percepută, înțeleasă și situată istoric decât în această perspectivă. Obstacolul esențial este stilul artistic, iar obiectivul central al subversiunii „antiliterare", stilul brut, naiv, elementar, imediat

accesibil. Cultivarea şi chiar elogiul literaturii *Kitsch, Schundliteratur, Trivialliteratur* etc. face parte din acelaşi program, specific mai ales culturilor occidentale. Romanele „populare" de toate categoriile, inclusiv „benzile desenate", joacă un rol antiliterar identic. Cărţile „esoterice", „blestemate"[128], „iniţiatice" etc. sabotează nu mai puţin literatura, sub pretext de spiritualitate şi mistică înaltă. Ele fac adevărate ravagii în lumea semidocţilor şi pseudoiniţiaţilor, a diferiţilor *guru* şi *yogini* de import, adesea de contrabandă, inclusiv în România.

Atacul cel mai serios împotriva culturii scrise-literare, de orice speţă, vine însă, în secolul 20, din partea *mass media* moderne, electronice. Ele se substituie masiv şi brutal comunicării scrise, tradiţionale, concurată cu tot mai mult succes de noile tipuri de comunicare orală (radiofonică, casete audio etc.) şi vizuală (T.V., casete video etc.). Cultura preliterară (orală, folclorică) tinde tot mai mult să-şi piardă audienţa şi chiar să dispară, înlocuită printr-o nouă „oralitate". Mai precis printr-o nouă cultură audiovizuală, a cărei forţă de difuziune şi de impact este fără precedent în istoria culturii şi literaturii.

Filmul, radioul, televiziunea constituie tot atâtea atentate directe la supremaţia şi prestigiul literaturii, în sensul tradiţional al cuvântului. Fenomenul este bine perceput încă din anii '30-'40. Mai întâi în SUA, în legătură cu imensul succes al cinematografiei[129], dar şi în Europa. Criticul francez A. Thibaudet observă, de pildă, cu justeţe, că „ecranul sonor s-a născut în criza ideii de literatură"[130]. Drama şi epicul sunt „detronate" de cinema (Ezra Pound[131]) etc. Astfel de consideraţii, foarte frecvente, devin adevărate locuri comune. Le întâlnim peste tot, la critici şi eseişti de toate categoriile (de la George Steiner la Pierre de Boisdeffre). Devin o temă de colocvii şi culegeri internaţionale de studii (1986[132]). Toate au la bază teze, de mare succes, ale crizei culturii scrise şi tipărite, a sfârşitului „galaxiei Gutenberg". Ea a fost, totuşi, mai mult dedusă decât proclamată ca definitivă şi ireversibilă, inspirată, în orice caz, de lucrarea celebră a canadianului Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typografic Man* (1962). Implicaţiile sale au fost evocate pe larg în volumul IV al acestei *Biografii*[133].

Consecinţele direct antiliterare ale „sfârşitului culturii scrise" (temă care devine modă[134]) sunt, în esenţă, de două categorii. Predomină în primul rând – şi nu numai în marea presă – convingerea, profund catastrofică, a „morţii" tiparului şi „sfârşitului epocii cărţii". Cartea este

declarată un produs tehnologic depăşit, pe cale de dispariţie. Viitorul său devine tot mai sumbru. „Elogiul funebru al cărţii" este făcut de critici importanţi în Franţa (G. Genette), Anglia (G. Steiner) Italia (F. Flora) etc. Sfârşitul cărţii este declarat posibil, rezonabil, chiar inevitabil. Locul său este sau va fi luat de noile mijloace de comunicare în masă. Ele introduc noi exigenţe, deprinderi şi finalităţi pur tehnice, cantitative, industriale. O întreagă şi bine consolidată tradiţie „literară" decade sau dispare. Tendinţa de eliminare a scrisului este evidentă, în bună parte, în marea vogă a ceea ce se numeşte (în limbaj anglo-saxon) *cartoons, comic-strips, comic-books, sexappeal comics etc.* Cartea „afiş", cartea „pop", cartea „colaj" aparţin aceleiaşi tendinţe occidentale. Au fost trecute în revistă şi astfel de aspecte, în capitolele volumului precedent consacrate *sub* şi *paraliteraturii.*

O serie de urmări directe ale impactului noilor *media* asupra literaturii au fost reţinute anterior. De unde o a doua serie de fenomene literare, pozitive de această dată. Noi moduri de compunere şi difuzare, noi genuri „literare" îşi fac apariţia[135]. Sunt de subliniat şi premoniţiile avangardei literare, foarte sensibilă la toate inovaţiile tehnice ale epocii: „Va veni un timp când poeţii vor părăsi cartea pentru discul şi ruloul de înregistrare" (G. Apollinaire[136]). Scenarii radiofonice a scris F. T. Marinetti, poezia „concretă", „vizuală" a fost anticipată de Theo von Doesburg etc. „A scrie" la magnetofon, a „înregistra pe bandă", pe „casete" devine o metaforă tot mai curentă, banalizată. Dar dacă tiparul este „demodat", declasat, „perimat" (*obsolete*), gestul tradiţional manual, milenar, de a „scrie" apare de-a dreptul anacronic. Se scrie la maşină, la calculator, un nou gen de „muncă manuală". Scriitorul devine, în consecinţă, o nouă specie de artizan manual, cu o dublă identitate: creatoare şi profesională.

Dar nu numai atât. Literatura îşi pierde întreaga sa aură nobilă. Ea „deziluzionează" tot mai mult. Pare „ceva făcut şi artificial". La o astfel de concluzie ajung mai toate studiile pe tema „Literatura şi mediile"[137] ale anilor '90. Studiile literare devin adesea *media studies.* Declinul, aparent ireversibil, este şi mai vizibil peste ocean. În aceeaşi perioadă, se observă că „a scrie a devenit în Statele Unite o artă puţin cam demodată"[138]. Exclusivismul literaturii scrise constituie, în orice caz, o prejudecată tot mai evidentă. Ideea că a scrie cărţi reprezintă un gest inutil nu este departe. Degradarea ideii de literatură constituie, oricum, o mare realitate. Poezia şi proza nu mai sunt cele mai folosite şi stimabile

mijloace de expresie, modalitățile privilegiate ale instinctului creator. Ele se manifestă tot mai insistent în lumea benzilor desenate, imaginii, cinematografului, radiofoniei, televiziunii. Asistăm la o nouă şi radicală „profesionalizare" a scriitorului şi a literaturii. În mod evident, o nouă fază a *Biografiei* noastre.

5. Şi mai specific antiliterar este spiritul antiestetic al literaturii. Pătrundem într-o zonă unde definiția sa estetică tradițională este negată în esență şi dusă la ultimele consecințe. Fenomenul, fundamental şi caracteristic, se manifestă în forme variate, pe întreaga durată a secolului. Sunt contestate, una după alta, toate definițiile, teoriile şi operațiile „literare" considerate ca tipic estetico-literare. Pentru a lua un singur reper, este de ajuns să citim articolul despre Lautréamont – prototip de scriitor ostil frumuseții clasice – din *Le livre des masques* (1896) de Remy de Gourmont. Dacă suntem atenți la definițiile explicite şi implicite ale literaturii pe care criticul o admiră (de ex., *bonne et sage littérature*), ne dăm seama cu uşurință de schimbarea radicală a spiritului literar care se produce. O serie de momente tipice ale acestor răsturnări şi rupturi pot fi identificate cu uşurință.

În primul rând, spiritele de avangardă sunt pline de dispreț pentru fenomenul literar cultivat şi admirat în forme consecvente. Astfel, Jarry are numai sarcasme: „Nu-i aşa că este frumos ca literatură"?[139] Dadaismul şi suprarealismul sunt fundamental antiartistice. Nu izbucneşte numai o violentă revoltă împotriva „literaturii frumoase" prin definiție, în sens clasic-academic, ci mai ales ignorarea şi bagatelizarea totală a ideii însăşi de „artă". Avangardistul-tip – pur şi simplu – *se fout de l'art*. Intervine un fenomen de refuz total, de suprasaturație estetică, dublat de gesturi de inconformism spectaculos. Literatura frumoasă îşi pierde întreg prestigiul tradițional. Şi poate şi mai semnificativ este faptul că astfel de reacții se întâlnesc, în aceeaşi perioadă, şi la scriitori care nu aparțin sferei avangardiste agresive propriu-zise. La Jules Renard, în al său *Journal*, la P. Valéry, desconsiderarea „frazelor frumoase", „capodoperei frumoase" este evidentă. Reținem o reacție de acelaşi tip, mai puțin curentă, şi la italianul G. Papini[140]. Neadrența sa polemică la literatura de tip aulic, artistic, snob, de „lux" etc. este binecunoscută.

O noțiune de mare prestigiu – evocată în mai toate fazele *Biografiei* noastre –, celebrele *belles lettres* agonizează, apun, când nu sunt tratate cu dispreț suveran. Contestarea vine din multe direcții. Estetica marxistă,

prin G. Lukács şi alţii, respinge simpla „beletristică". Acuzaţia cea mai gravă este lipsa problematicii ideologice, intens culpabilizată. „Critica nouă" franceză (R. Barthes *et alii*) denunţă şi ea ritualul declarat „desuet" al „literaturilor frumoase". Putem cita din *Le degré zéro de l'écriture* (1953), dar şi din alte texte. Opinia critică generală este net depreciativă. *Les belles lettres* sunt nu numai vetuste, deci perimate, dar şi superficiale, expresie a unui estetism exterior. Numeroşi critici şi scriitori moderni iau distanţă faţă de aceste relicve (Ezra Pound, George Steiner, Max Frisch etc.; inutil a mai da referinţe precise). Expresia *ossuaire des „belles lettre" mortes*[141] rezumă sugestiv această stare de spirit negativă.

Ideea însăşi de „frumos literar", prezenţa şi cultivarea „frumosului" în literatură intră într-o gravă criză. „Frumosul" nu mai constituie o calitate, o valoare, un criteriu de apreciere. Este o simplă convenţie, total depăşită, o prejudecată clasicizantă. Moartea ideii de „frumos" şi „artă" devine o temă tot mai curentă. Ostilităţile sunt deschise, încă o dată, de mişcările de avangardă. Ele profesează, pe de o parte, ideea unei „noi frumuseţi" („convulsive", agitate, inconformiste etc.), pe de alta, conceptele de „antifrumos", „antiartă" devin centrale, definitorii[142]. Valorile conexe, de ordin „formalist", „gratuit", „intrinsec", „universal" intră în acelaşi declin aparent incurabil. „Frumosul" pare depăşit, desuet, anacronic. În plin crepuscul, el nu mai este „la modă". În literatură, cu atât mai puţin. Negarea literaturii artistice – *The Attack on Literature* (1982), după René Wellek – prezintă şi alte particularităţi specifice epocii.

Se constată, mai întâi, o disociere tot mai pronunţată între ideea de „frumos", „artă" şi „literatură". Arta ar dori să „iasă" din literatură şi invers. „Paraarta" şi „paraliteratura" tind să se confunde. În orice caz, literatura include tot mai multe elemente indiferente din punct de vedere estetic. Ea nu mai este în mod necesar estetică. Tendinţa actuală este de a nu mai asocia, nici în artele plastice, pe *schön* de *Artefackt*. A nu mai distinge între *Dichtung* şi *Nicht-Dichtung*[143]. Noţiunile de „frumos" şi „urât", deşi nu se confundă, sunt corelative, recunoscute cu drepturi egale; la fel grotescul şi tragicul. „Arta" include şi „urâtul", nu numai „frumosul". Indiferenţa la bunul sau prostul-gust devine inevitabilă. Unii poeţi refuză chiar să mai aleagă între „frumos" şi „urât". De altfel, „urâtul" ca sfidare a convenţiei frumosului cunoaşte o foarte intensă recuperare şi valorizare sub forma *kitsch*[144]. Este cea mai modernă legitimare şi „estetizare" a urâtului, prin relativizarea totală a disocierii tradiţionale între frumos şi

urât. Ceea ce echivalează cu negarea, desconsiderarea, bagatelizarea radicală a ideii de „frumos". Cuvântul însuşi este declarat „obscen". În orice caz, inutilizabil, nerelevant, nepertinent (în diferite variante negativiste).

O soartă identică are şi ideea de „artă", care implică în mod dialectic şi ideea de antiartă (*Anti-Kunst*): „Arta trebuie să-şi depăşească propriul concept, trebuie să meargă dincolo de ea, dacă vrea să-şi rămână fidelă" (Th.W. Adorno[145]). Apariţia unor categorii artistice negative, mai mult sau mai puţin fanteziste (*dissolv'art, bas-art, an-art*[146]) se înscrie în aceeaşi logică. „Artele frumoase" nu mai pot pretinde a fi exclusive sau măcar necesare, dacă pot fi recuperate „estetic" şi categorii total anticanonice precum urâtul, *kitsch*-ul, obscenul, patologicul şi altele. Adevărate „fenomene de frontieră ale esteticului", ele legitimează şi, în orice caz, inspiră un nou cuvânt de ordine: *Die nicht mehr schönen Kunste.* Este şi titlul unei culegeri pe această temă (1968). „Moartea artei" este studiată, de altfel, şi în *Actes du VII^e Congrès d'esthetique* (Bucarest, 1972).

Principiul este aplicabil, din plin, şi literaturii. O teorie „nonestetică" a literaturii este posibilă. A „antigustului", la fel. Literatura modernă de tipul Beckett, Robbe-Grillet etc. se caracterizează printr-o evidentă *insignifiance* artistică[147]. „Scriitura" este tot ce poate fi mai străin de aşa-numitele *belles oeuvres*[148]. Cu atât mai mult *paraliteratura, subliteratura, literatura de masă.* A 16-a „regulă" pentru a scrie romane poliţiste, stabilită de Van Dine, prevede în mod expres eliminarea oricărei „literaturi", respectiv a „virtuozităţii de stil"[149]. În concluzie, „literatura frumoasă" renunţă la definirea sa tradiţională prin ideea de frumos[150].

Spiritul antiestetic al epocii cunoaşte şi alte aspecte. Unele sunt mult mai radicale. Se produce o netă disociere între literatură şi cultura estetico-literară a scriitorului. Între ceea ce el „învaţă" în materie de literatură şi instinctul creator natural. Acesta acceptă, cu tot mai multă dificultate, constrângerile inevitabile ale disciplinei şi formaţiei literare academice. Se repetă, în esenţă, pe plan individual şi la un alt nivel literar, confruntarea esenţială şi tradiţională dintre poezia *populară* şi *cultă.* Ceea ce literatura câştigă în domeniul artei şi al subtilităţilor estetice, pierde în planul autenticităţii şi spontaneităţii. Această dialectică este semnalată în multe studii contemporane consacrate *literaturii populare.* Există, de fapt, o popularitate inevitabilă: „literatura populară" şi „literatura artistic-sterilă a literaţilor"[151]. Or, tocmai împotriva acestei literaturi „literate",

profund „sterile", se produc cele mai violente contestări ale epocii. Cultura este considerată un „corset" rigid, o „carapace", un „parazit". Se poate „crea" şi „trăi" în literatură şi fără cultură. Concluzie extremă, semnificativă, plină de grave consecinţe.

Reduse la esenţial, două sunt – în secolul actual – tipurile de contestare radicală ale culturii literare. Cea dintâi, de ordin teoretic, este exprimată în modul cel mai specific de tipologia lui B. Croce (de care am mai amintit): „poeţi", „literaţi" şi „producători de literatură." „Literaţii" fac o literatură „frumoasă" prin educaţie estetică, adesea prin acte de imitaţie, prin lucrări de un anume gen canonizat etc. În timp ce „poezia" este genuină, „literatura" presupune, implicit sau explicit, dacă nu o noţiune precisă, cel puţin o anume „concepţie" despre frumosul literar. Ea orientează şi structurează proiectele literare într-o direcţie „programată". Antiteza *poezie/literatură* reprezintă, de fapt, confruntarea dintre *literatură* şi *cultură*, considerată un obstacol tipic „antiliterar". Este şi poziţia a nu puţini scriitori şi nu neapărat de avangardă, ostili din principiu tradiţiei literare. Originalitatea refuză imitaţia. „Prea mult timp, spunea Apollinaire, francezii au iubit frumuseţea ca un mod de a fi informaţi (*à titre de renseignement*[152])". Aşa-zisul *littératurisme* – de care vorbea Julien Benda, în *La France byzantine* – are acelaşi defect. „Dacă artistul de azi se refugiază în obscuritate, este din cauză că el nu mai poate inova *cu ceea ce ştie*" (E. M. Cioran[153]). Cunoştiinţele literare au devenit un mare balast şi o frână, un enorm handicap al creaţiei.

Din aceste cauze, decăderea prestigiului retoricii, ca sistem organizat al culturii literare tradiţionale, în forme teoretice (manuale) şi/sau academice (programe didactice) este totală. Concepţia epocii este diametral opusă: literatura începe unde sfârşeşte retorica. Antiliteratura este prin definiţie antiretorică. „Literatura" devine sinonimă cu „retorica", în dubla accepţie negativă a acestor termeni. Adevărata artă (literară) fiind poezia, ea este fundamental ostilă tradiţiei retorice. Dar „împotriva retoricii şi a umanităţilor negative (*mauvaises*)" se pronunţă în acelaşi timp şi G. Lanson (1902)[154]. Este o reacţie specifică şi a scriitorilor neacademici, inconformişti, ca A. Gide, M. de Unamuno sau G. Papini. Foarte antiretoric este Jean Paulhan (cu ale sale, necesar a fi reamintite, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, 1941). Apoi „noua critică", pentru care retorica, sub toate aspectele, devine un adevărat cal de bătaie. Amintim doar pe G. Genette[155], cu titlu pur ilustrativ.

Obiecția esențială – care trece mult dincolo de simpla activitate și preocupare literară, după cum vom vedea – este artificialitatea retoricii, predilecția sa pentru jocul literar al clișeelor, ornamentelor, eleganța și formele „îngrijite" excesiv, „făcute", „apretate". Literatura retorică este acuzată de „necesitate" și formalism, de neo-alexandrinism steril. Este și înțelesul cel mai curent al expresiei peiorative: „este literatură". Analizele semantice rețin, în primul rând, acest sens de bază[156]. El implică respingerea sistematică și radicală a ideii de „regulă" și „normă", de „rețetă" și „clișeu". În general, tot ce se înțelege, în mod curent, tradițional, prin „arta de a scrie". Avangardele literare au ca obiectiv central, ne reamintim, subminarea acestui principiu esențial.

Antiretorica este echivalentă cu polemica antistil, curentă și ea în aceeași perioadă. Nu numai că nu mai apar „tratate de stil", dar ideea însăși este parodiată, ironizată (L. Aragon, *Traité du style*, 1928). Procedeele și normele „stilistice" sunt asimilate „literaturii" în sensul cel mai disprețuitor al cuvântului. Idealul devine pseudo-stilul tip „jurnal", „oarecare", „plat", fără formule convențional-literare. Ieșirea, debordarea, transgresarea „codului" stilistic devine esența „scriiturii", conform decalogului „noii critici". Noul ideal este deci „scriitura fără stil"[157]. A scrie neîngrijit, nepăsător, fără „jenă" și fără „căutare", nu este, totuși chiar foarte ușor. Cel puțin aceasta este convingerea care se impune în această perioadă și zonă antiliterară.

Subversiunea generalizată are și alte urmări: moartea formelor literare"[158] devine inevitabilă. Aspectul cel mai tipic este subversiunea și chiar „disoluția" genurilor literare. Apare noțiunea de „preroman", „antiroman" etc. Abolirea frontierelor scrierii, extinse la extrema limită ar fi (și poate chiar este) semnul distinctiv al noii epoci literare[159]. În orice caz, ideea de lărgire continuă a universului formelor și chiar a anti-formei se generalizează. Inclusiv în artele plastice. „Textul" constituie încă o metodă, o „practică" de subversiune a genurilor literare[160]. Disoluția și dezagregarea devin tendințe obsedante.

Întregul sistem de noțiuni tradiționale, care definesc procesul literar în ansamblul său, este supus unei drastice și totale contestații. Devine, în primul rând, evident că scriitorul anti-literar nu se mai consideră un „creator", un „inspirat", un autor de „opere", în sensul clasic al cuvântului. Este o poziție tipic de avangardă, mai ales în primele decenii ale secolului. Ideea de „anticreație" face parte din programul negativist esențial al noilor

curente[161]. La fel, cea de „antitalent". Este „absurd" să ai şi, mai ales, să cultivi o „vocaţie" poetică. Suprarealiştii, adepţi ai dicteului automatic, sunt foarte expliciţi şi polemici asupra acestui punct[162]. Mai mult decât atât: ei mizează pe spontaneitatea „hazardului obiectiv", izvor inepuizabil de asociaţii imagistice involuntare, scăpate de sub control. Ca şi „automatismul psihic", foarte apropiat de „vis" sau de starea de „transă"(două texte de referinţă de A. Breton: *Les Champs magnétiques* şi *Entrée des médiums).* Astfel de scrieri accidentale, total aleatorii, se sustrag oricărei determinări „creatoare" voluntare. Sunt rezultatul unui – metaforic vorbind – *coup de dés,* expresia unor noi forme de *happening* poetic. Noţiunea, de altfel, se extinde, aplicată mai ales în teatru, la spectacolele stradale, în filmele de avangardă.

Nuanţa ludică şi parodică este de asemenea importantă. În această ambianţă, se naşte şi noţiunea „literaturii ca joc", a „comediei literaturii", care vor face şi ele carieră. Literatura constituie un „joc", o simplă „distracţie", o întreprindere derizorie, de „amatori" şi de „diletanţi." *Pour faire un poème dadaiste* este de-ajuns să decupezi cuvinte dintr-un articol de ziar şi să le reasamblezi la întâmplare, extrase dintr-un sac, în stil de „loterie". „Divertismentul anodin" este cultivat şi de suprarealişti. Lipsa de „seriozitate" devine o metodă: o reabilitare a ideii de fantezie şi de *fête,* o realuare a medievalului *Fête des foux,* în variantă modernă. „Clovnul" este arhetipul parodic al acestui nou tip de autor actor. Un *Portrait de l'artiste en saltimbanque* devine de actualitate (Jean Starobinski, 1970). Parodia principiului estetic are un precursor ilustru în persoana lui Lautréamont.

Nu este locul de a face istoria ideii de parodie în epoca modernă. Amintim doar că formaliştii ruşi (I. Tânianov) se interesează de tehnica şi obiectivele parodiei: decanonizarea normelor literare. Termenul însuşi de *literatură* este parodiat de suprarealişti (L. Aragon, *Lits et ratures, Lis tes ratures*). Referinţele sunt însă mult mai numeroase, inclusiv despre parodia inspiraţiei, „creaţiei" etc. Nu poate fi omisă, chiar şi dintr-o enumerare sumară, bufoneria, farsa, şarja parodică a comediei înseşi, cu un precursor de prim ordin: A. Jarry, *Ubu roi* (1896). *La Cantatrice chauve* de E. Ionesco (1950) aparţine aceluiaşi gen. Autorul o defineşte ca o „antipiesă, adică o adevărată parodie a piesei, o comedie a comediei"[163].

Depersonalizarea „autorului" este o altă consecinţă. Dicteul automatic, asociaţiile inedite şi inepuizabile ale hazardului, jocurile

suprarealiste şi alte metode echivalează cu transformarea „aliteraturii" – a „antiliteraturii" în general – într-un text anonim, în care paternitatea a dispărut. Mai bine spus: o astfel de preocupare apare lipsită de orice interes. Iar „intertextualitatea" modernă transformă şi ea întreaga literatură în acelaşi text unic, nediferenţiat, nu mai puţin anonim ca paternitate şi uniformizat ca structură. Un fel de „artă combinatorie", de extremă libertate, fără autor, fără program literar, fără intenţia „compoziţiei". Poezia poate fi şi trebuie făcută de toţi şi fără nici o educaţie sau intenţie literară. Încă o dată, Lautréamont este invocat ca un mare precursor al acestei totale depersonalizări a poeziei, a artei în general. Suprarealiştii nu au o altă zeitate tutelară[164].

De unde – doar aparent paradoxal – legitimarea şi chiar necesitatea plagiatului, a locurilor comune, „gata-făcute", predilecţia pentru *ready-made*[165]. Colajele, documentele, informaţiile brute, simplele reportaje jurnalistice etc. devin cvasi-literare. Sunt recuperate, uneori, chiar şi scrisori ale alienaţilor mentali sau semi-analfabeţi, doar uşor corectate. Aceste forme de regresiune în subconştientul colectiv, într-o *psyche* primitivă, originară, inepuizabilă (nu fără influenţa sau cel puţin legitimarea psihanalizei şi, mai ales, a arhetipologiei lui C. G. Jung) ne reamintesc de regimul literaturii anonime, colective, „populare" şi „universale" în esenţă. Ne reîntâlnim, în mod inevitabil circular, şi cu astfel de probleme, analizate anterior, pe larg, la timpul lor.

Anticompoziţia sistematică, programată, duce la ideea negării „operei" sub forma construcţiei elaborate, organizate, „făcute". Este unul dintre atentatele cele mai grave împotriva esteticii literare, tradiţionale. Antiopera devine nu numai legitimă, dar şi supremul ideal. Suprarealismul oferă, din nou, definiţii edificatoare: „Nu mai este vorba de *a te folosi* de libera asociaţie de idei pentru a elabora o operă *literară*, care să întreacă prin îndrăznelile sale operele anterioare" (A. Breton, 1953[166]). Esenţială rămâne, mai ales, abolirea tiraniei limbajului degradat, a constrângerii intenţiei creatoare, a proiectului elaborat. Ceea ce conduce, în faza „noii critici", la teoria intertextualităţii, a scriiturii care depăşeşte, ca preocupare şi importanţă, ideea construcţiei literare bine conturate şi personalizate.

În căutare de precursori, se descoperă – forţându-se uneori spiritul şi litera textelor – supremaţia proiectului asupra realizării, a fragmentului asupra totalităţii organizate, idei implicite la unii esteticieni germani

romantici. Publicul intelectual francez este pus, tardiv, la curent şi cu astfel de „avangardisme" uitate, prin traduceri şi prin antologii, mai mult sau mai puţin de popularizare (1978)[167]. Ele nu pot însă înlocui, în nici un caz, consultarea directă, între altele, a textelor din *Kritische Ausgabe* a lui Fr. Schlegel. Constituie totuşi un câştig atragerea insistentă a atenţiei asupra importanţei notelor, bruioanelor, jurnalelor intime nedestinate publicităţii, a textelor „neterminate" (o întreagă discuţie şi în artele plastice în jurul operelor *non-finite*) şi chiar a „deşeurilor" de diferite tipuri. Căutarea, exerciţiul, experimentarea devin mult mai importante decât realizarea propriu-zisă. Opera neorganizată, nu bine definită şi mai ales interpretabilă, îşi găseşte un corespondent „critic" de mare notorietate în teoria din *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* de Umberto Eco (1962). Conceptul este receptat pe scară largă şi devine încă un loc comun al epocii.

Rezultatul final este compromiterea, contestarea şi negarea – insistentă, adesea brutală şi tot mai generalizată – a conceptului de creator şi creaţie literară, de operă şi valoare estetică. Într-un cuvânt, ideea de antiliteratură (frumoasă) atinge, în secolul 20, intensitatea şi, într-un sens, suprema sa consacrare. Intervine, în acelaşi timp, şi un fenomen de saturaţie (care datează încă din perioada simbolistă) şi de devalorizare integrală a literaturii. Sensul este eliminarea „celui mai mic epitet preţios, a celei mai mici preocupări de scriitură, a oricărui efort de a face literatură, ce trebuie alungat"[168]. Astfel de reacţii sunt tipice la A. Gide, dar – în aceeaşi perioadă – şi la alţii, la Paul Valéry, de pildă în *Monsieur Teste* (1926). Literatura este „suspectată". Ea face parte, alături de filozofie, dintr-o zonă „vagă" şi „impură"[169]. Pe parcurs, adjectivele negative se multiplică: Literatura este o „minciună". A fi „contaminat" de literatură devine chiar o catastrofă. Literatura este distrusă de „literatură". Ea intră „putrefacţie din cauza literaturii". Jean Paulhan colecţionează, în *Les Fleurs de Tarbes*, astfel de epitete. Sunt indicii precise ale „ruinei literaturii". Cel puţin în conştiinţa estetică a epocii, total refractară la conformisme, clişee şi „litere frumoase". Prin raportare la perfecţiunea muzicii, literatura rămâne pentru totdeauna „imperfectă". Aspiraţia spre absolut o depreciază, o minimalizează fără drept de apel.

Vom reveni asupra contextului ideologic „revoluţionar", în care un astfel de „nonliterar agresiv"[170] devine, în Europa occidentală în primul rând, nu numai posibil, dar şi de largă răspândire şi audienţă. Sunt

numeroase indiciile care arată că scriitorul fie că nu se mai ia în serios, fie că este conştient de compromiterea totală a calităţii sale în ochii publicului. Spre a arunca o privire şi în literatura germană, pentru R. Musil, de pildă, „cuvântul literar a devenit o insultă"[171]. Am putea aminti în acest sens şi pe K. Tucholsky şi pe alţii. Prototipul acestui antiscriitor declarat este A. Rimbaud, care ar fi fugit în Harrar, în Abisinia, pentru „a fugi de literatură". Mit, fireşte. Realitatea este mult mai prozaică (puţină... contrabandă, puţin... comerţ de arme etc.). Dar acesta este clişeul bine constituit, practic invulnerabil. Iar miturile literare sunt de fapt invincibile.

De aceeaşi speţă, insensibilă la orice spirit critic, este şi mitul antiscriiturii, al „acestei erori esenţiale care este scriitura" (M. Blanchot). Obsesia imposibilului duce, fireşte, la concluzia că opera însăşi nu poate fi decât irealizabilă, imposibilă[172]. Apar însă şi obiecţii de bun-simţ: cea mai bună metodă antiliterară ar fi pur şi simplu de a nu o mai scrie deloc[173]. Dar soluţia nu este şi nu poate fi luată în consideraţie. Moartea literaturii este văzută doar de pe versantul polemic opus: al „academismului", al preocupării literaturii doar de propria sa substanţă, total indiferentă la contextul imediat. E. Ionesco (dar nu numai) are o astfel de convingere[174]. În acelaşi timp, dacă literatura este făcută de toţi, dacă tot ce este sau tot ce poate fi este literatură, reciproca este la fel adevărată: nimic nu este „literatură"[175]. Depersonalizarea textului duce la anihilarea însăşi a conceptului de literatură.

Astfel de declaraţii şi raţionamente sunt împinse la extrema limită. „Arta literară" nu există. Iar dacă există – după formula futuriştilor italieni – „trebuie să scuipăm în fiecare zi pe Altarul Artei" (F. T. Marinetti, 1912[176]). În acest caz, ceea ce se numeşte „specific literar", nici el nu există. Este chiar un non-sens, o absurditate. Idee curentă în „noua critică" (R. Barthes etc.). Spiritul antiliterar echivalează cu antiliterariatatea declarată. Adevărata antiliteratură, în forma cea mai pură, este, de fapt, doar poezia. Numai antipoezia şi moartea poeziei pot anula procesul literar, în geneza şi esenţa sa şi, deci, determina adevărata moarte a literaturii. Tot ce nu este poezie rămâne o simplă proză. Astfel de idei croceene reapar – în spirit independent – la R. Caillois, la E. M. Cioran şi la alţii. Dacă se suprimă, pe de altă parte, demarcaţia precisă dintre artă şi nonartă, orice specificitate estetică, inclusiv literară, dispare în mod inevitabil şi definitiv. În consecinţă, spiritul antiestetic învinge în literatură, teoretic vorbind, pe toată linia.

6. Valorile „vieții", „existențialiste" în sens larg, care cunosc o mare ascensiune, în primul rând în cultura occidentală, subminează și mai mult preocupările literare estetico-formaliste. Criteriul estetic nu numai că încetează, în această perspectivă, să constituie tendința dominantă și exclusivă, dar el este negat în esență. Literatura este mai mult decât simplă „literatură". Ea „iese" din literatură, se vrea „dincolo" de literatură. Un fenomen nou își face apariția: reținerea, dacă nu chiar o adevărată repulsie, față de literatura suficientă sieși, autotelică. Am amintit de „apusul literatului" ca unic personaj al scenei literare. De asemenea, de contestarea profund antiliterară din partea curentelor de avangardă. Dar și unii mari scriitori își dau seama că „alături" sau „dincolo" de literatură există și „altceva". Ceea ce este sau poate fi important, mult mai important decât literatura propriu-zisă. Atunci când A. Gide notează în jurnalul său (1931): „Este literatură, dar cea mai bună și chiar cu ceva în plus"[177], el exprimă tocmai această stare de spirit.

Observația poate fi întâlnită și la critici ai epocii (începând cu J. Rivière, dar și la M. Raymond și J. Paulhan). Ea revine, inevitabil, și în „noua critică". Ce altceva reprezintă, de pildă, „descoperirea" lui Sade, scriitor accidental, neprofesionist în orice caz, care scrie din rațiuni extraliterare? Într-o lucrare de orientare structuralistă-formalistă, se deplânge această situație existențială, care face să dispară „specificitatea literară"[178]. Obiectivul esențial este experiența și exprimarea directă a vieții, în afara oricăror proiecte sau considerații literare „dincolo" de ea însăși[179]. Ceea ce se preconizează, de fapt, este pur și simplu abandonarea sau repudierea radicală a oricăror activități și previziuni definite, în mod curent, drept „literatură". O noțiune subminată, detestată și definitiv negată, scoasă din „uz".

Principiul de bază, rezumat energic, poate fi definit cu o formulă foarte simplă: întâi viața, apoi poziția estetico-literară, sub o formă sau alta. Unicitatea și superioritatea experienței vitale nu pot fi puse în discuție. De unde elogiul constant al trăirii poeziei, transformării sale într-un act vital, într-o activitate spirituală pură. Lautréamont, Rimbaud ilustrează și perpetuează același mit al dezastrului iremediabil al literaturii. Îl regăsim, în primul rând, la avangardiști, la dadaiști, într-o *Note sur la poésie* de T. Tzara (1919), dar și în alte texte. Suprarealiștii, care suprimă deosebirea dintre vis și viață, experiența onirică și dicteul automatic, pentru care orice asociație sau percepție se transformă în poezie, recunosc

același primat al experienței vitale. Poezia este viață și viața este poezie. Nimic mai mult.

Dintr-o altă direcție, de suprasaturație culturală, livrească, se ajunge la aceeași concluzie. *Jurnalul* lui A.Gide reține confesiuni precise (și repetate): „În literatură nu are valoare decât ceea ce ne învață viața. Tot ceea ce este învățat doar din cărți rămâne abstract, literă moartă" (1927)[180]. O poziție identică la Saint-John Perse, la Valéry Larbaud: „Destule cuvinte, destule fraze / viața reală / Fără artă și fără metafore". La distanță de o generație, literatura și poezia *beat*, în special americană, au aceeași orientare: literatura este doar un substitut, un surogat, un decalc al vieții reale. Poezia, experiență neliterară, este absorbită și integrată fluxului și trăirii vieții.

Literatul pur, izolat și străin de viață, este o specie pe cale de dispariție. În termenii lui M. de Unamuno, experiența concretă a „omului în carne și oase", care trăiește și suferă, este net superioară. Până la urmă, întreaga specie umană riscă să sucombe la picioarele bibliotecilor, păduri întregi defrișate în mod inutil (*Del sentimiento tragico de la vida*, 1937). „Filozofia vieții", de la W.Dilthey la J.Ortega y Gasset – foarte influentă și la noi, mai ales între cele două războaie – devalorizează total literatura, situată pe un plan mult inferior al experiențelor vitale. Între *Erlebnis* și literatură – prin definiție artificială – există o contradicție fundamentală. Dar și ulterior, în anii '60, la un H.-G.Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 1960), literaturii i se contestă existența reală, ființa, fundamentul ontologic. Acesta este rezervat (sau recunoscut) doar poeziei.

Legitimarea cea mai profundă a antiliteraturii este deci proclamarea superiorității „trăirii", sub toate aspectele, asupra literaturii. Sensul profund, verlainian, radical negativ, al „literaturii" nu este în esență altul. Sinonimă a *artificialității*, falsității, simulării și minciunii, această accepție intră în multe dicționare și lucrări de referință. Péguy o folosește (după *Grand Larousse*) în acest sens încă la începutul secolului. Devine un adevărat clișeu critic. Conștiința epocii opune „literaturii", devalorizată total, noțiunea de „autenticitate" („pentru a lăsa în pace cuvântul *sinceritate*", cu care, de fapt, pentru A.Gide se confundă). Ideea de „autenticitate" este asociată mai ales cu numele și orientarea sa spirituală. Dar, la bătrânețe (1940) scriitorul francez pare s-o repudieze. În tinerețe, „îmi părea mult mai important să gust viața în mod direct, să resping

ecranul cărților și tot ceea ce instrucția întreprinde și se opune sincerității, naivității privirii mele"[181]. Ne reîntâlnim cu elogiul literaturii „inculte", „neerudite", binecunoscut, de lungă tradiție.

Rămâne totuși foarte persistentă revolta autenticității în numele valorilor vieții. Prioritățile și scara de valori sunt deci inversate: „Nimic nu este mai *literar*, în domeniul literelor, decât autenticul" (J.Paulhan[182]). Convingerea generală, de la suprarealiști la E.Ionesco – pentru a lua doar două repere – situează „literatura sub (valoarea) vieții". De unde o întrebare obsesivă: „Literatura mai interesează pe cineva? Vehemența vieții o depășește de departe"[183]. Cu o definiție simplificată, brutală și polemică, „omul" este considerat mai important decât „literatura". Ea nu face decât să alieneze și să altereze existența umană, „omul", concept de altfel și el în plină criză. De unde concluziile radicale, considerate în general „avangardiste", care devin inevitabile: „Trebuie să ucidem literatura deoarece ea implică această alienare" (G.Perros), „trebuie să ne spălăm de literatură. Dorim să fim, înainte de orice, doar oameni, să fim umani" (A.Artaud[184]). Numai umanizarea integrală a literaturii poate să elimine artificialitatea care o corupe și o falsifică în esență.

Crizele, dramele, experiențele personale trec pe primul plan. Literatura nu mai atrage decât prin raportare strictă și imediată la „noi înșine". Această atitudine ar constitui chiar *Un nouveau mal du siècle* (Marcel Arland, 1924). Arta și literatura nici n-ar mai fi necesare existenței. O nouă formulă *Art beyond Art* devine nu numai posibilă, dar și inevitabilă[185]. Viața spirituală, intens trăită, depășește limitele literaturii. Restrânsă doar la ea însăși, profund iresponsabilă, ea nu ne mai „angajează". Va fi deci denunțată pretinsa „farsă a întrebărilor, problemelor, neliniștilor noastre". „Poți mereu să scrii și să spui orice, dar, dacă acest act nu corespunde unei necesități interioare, el este doar literatură" (E.M.Cioran[186]).

Conflictul fundamental dintre natural și artificial, esență și existență, relativ și absolut are deci, în ultimă analiză, și o dimensiune metafizică, inclusiv în literatură. Prioritate au valorile cunoașterii, trăirii, vieții, purității. Ele singure sunt „absolute". Un *Essai sur les limites de la littérature* (Claude-Edmonde Magny, 1945) popularizează această teză. Literatura constituie doar o etapă spre absolut, repede depășită. Dincolo de ea, totul este posibil, inclusiv absurdul, eșecul, ratarea. Sau, dimpotrivă, cunoașterea, iluminarea, esența, înțelepciunea supremă. Astfel de aspirații

sunt frecvente. Le întâlnim, de pildă, la E.Ionesco, în *Journal en miettes* (1967) şi în alte texte, la alţi autori. Tot ce nu atinge stadiul revelaţiei absolute rămâne un simplu „bavardaj literar". El nu trece pragul ontologic, al „fiinţei". Literatura se confundă cu nonexistenţa nesemnificativă. Consecinţele directe şi imediate ale acestei atitudini antiliterare sunt extrem de importante. Ele echivalează cu răsturnarea totală a concepţiei tradiţionale, curente, despre literatură.

Acest tip de antiliteratură – cea mai profundă dintre toate – se reduce la câteva negaţii fundamentale, dintre care *antilimbajul* joacă un rol esenţial şi de prim plan. Întâia şi cea mai gravă alterare a autenticităţii genuine este însuşi limbajul, începând cu litera scrisă. Limbajul scris constituie artificialitatea supremă, falsificarea profundă şi ireparabilă a Verbului. Scrisul ucide Logosul, Viaţa (intuiţie hegeliană). Litera este „pietrificarea verbului". Întâlnim astfel de idei, extrem de tradiţionale, la filozofi, unii uitaţi, ca Louis Lavelle (*La parole et l'écriture,* 1942), din generaţia anterioară, dar şi din cea actuală, foarte la modă, cel puţin la un moment dat, precum J.Derrida (*De la grammatologie,* 1967). Citatele textuale sunt inutile într-atât sunt de identice în esenţă şi total „clişeizate". Şi în „critica nouă", „literalismul" este declarat inferior „spiritului" (T.Todorov, *Théorie du symbole,* 1977). Banalizarea unei astfel de critici este mai mult decât evidentă. De prisos a mai insista.

Francocentrismul exagerat (inclusiv epigonismul românesc, minor şi de mari proporţii) ocultează total marii adversari ai „cărţii" şi „bibliotecii", care sunt, în primul rând, filozofii şi eseiştii spanioli ai „vieţii", M. de Unamuno şi J. Ortega y Gasset. Un citat concludent doar din acesta din urmă: „Cartea este un instrument teribil de eficace al falsificării vieţii umane"[187]. În spirit independent, Marcel Proust avea şi el astfel de reacţii. Nu cultiva idolatria şi fetişismul „cărţilor". Cartea este, de fapt, „în noi". Urmează doar s-o „traducem"[A5]. Să-i dăm, cu alte cuvinte, o expresie scrisă şi tipărită. Regăsim deci, din nou, vechi formule binecunoscute şi mereu folosite: „cartea vieţii", „lumea este o carte", după unii exorbitantă, exagerată. Fiinţa, *l'être*, rămâne, în această perspectivă metafizică, dincolo de carte. Ea este lipsită de contactul intim, direct, cu *le vécu*. La C.Lévi-Strauss, apoi la J.Derrida, reîntâlnim şi aceste „locuri" devenite inevitabil „comune".

În esenţă, se ajunge la teoretizarea blocării totale a expresiei, la elogiul antilimbajului în forma cea mai radicală: tăcerea, liniştea

(numeroase studii despre „retorica liniştii"), recunoaşterea imposibilităţii comunicării, „închiderea în sine". Trăirea şi logosul sunt inexprimabile, incomunicabile. De altfel, omul este mult mai important decât limbajul său, de care ne putem elibera, „dispensa" fără regrete. Limbajul vieţii practice (ne reamintim, bineînţeles, şi de H.Bergson) nu este făcut decât din stereotipuri, locuri comune şi convenţii. Clişeele sunt bine adaptate doar existenţei cotidiene şi rămân total străine „purităţii naturale". Concluziile sunt reluate, ulterior, de existenţialism, de „noua critică" (J.P.Sartre, R.Barthes): distrugerea limbajului literar în profitul limbajului însuşi al vieţii, proclamarea unui loc neutru, median, al „liniştii" supreme, totale, între limba vie şi limba literaturii. Ideea contradiscursului este nu numai implicită, dar şi intens subliniată. Aspiraţia „mistică" a „absolutului" – ştim de altfel de la toţi marii mistici ai lumii occidentale – nu poate fi exprimată şi cuprinsă de nici un limbaj şi mai ales al „literaturii" făcute (M.Blanchot[188]). Dacă F.Kafka renunţă la publicarea unor cărţi, este fiindcă impulsul spiritual depăşeşte cu mult această formă banală şi imperfectă de expresie. Când conştiinţa problemei vii trăite este prea puternică, discursivitatea cuvintelor devine inutilă, sterilă şi imposibilă. Teoriile moderne despre „moartea cărţii" (la S.Beckett, la alţii) nu au nici ele un alt punct de plecare.

Decăderea şi respingerea ideii de fabulaţie, *antifictiunea*, este un alt aspect important al acestei crize antiliterare. Se formează şi se dezvoltă o nouă stare de spirit (la scriitori şi cititor), lucidă, sceptică, de antiiluzie, antifictiune. Teroarea de a nu cădea în retorică, obsesia de a rămâne autentic, de a rezista la seducţia cuvintelor şi a imaginaţiei devin dominante. De a fi rămas inocent în faţa „literaturii", de a nu fi sedus, corupt de clişee, stil şi compoziţie literară constituie un întreg „program".

El apare, din plin, îndeosebi în zona avangardelor literare, încă în primele decenii ale secolului, dar şi la scriitori „autentici" ca A.Gide (şi alţii). Ficţiunea literară este tot mai negată. Ea nu mai seduce şi nu mai convinge. Puţini mai „cred" în ea. Literatura, mai ales de ficţiune, trece drept artificială, fabricată sau livrescă. Formaliştii ruşi (îndeosebi V.Şklovski) observă că cititorul modern este complet imunizat la istoriile inventate, de pură fabulaţie. De reţinut că şi unii critici occidentali, din aceeaşi perioadă, mai precis din deceniul trei, sunt sensibili la acelaşi fenomen al demistificării literare (M. Arland subliniază „tripla minciună

a atitudinilor, gesturilor şi fanteziilor"[189]). M. de Unamuno acuză, în deceniul următor, întreaga literatură spaniolă din perioada pierderii coloniilor de a fi „aproape în întregime minciună" (*casi toda ella embuste*[190]). Cum nu poate fi vorba, în esenţă, de contaminări livreşti şi de simple „influenţe", o astfel de convergenţă dovedeşte o mutaţie spirituală fundamentală, esenţială.

În a doua jumătate a secolului, mai ales, o astfel de respingere a ficţiunii este asociată, în mod direct şi frecvent, teoriilor despre „aliteratură" şi „antiliteratură" ale epocii. Literatura nu mai este acceptată ca „obiect imaginar". Obsesia că toate operele „mint" se generalizează. Conştiinţa culpabilă a minciunii stăpâneşte mai toate spiritele literare voit şi declarat „moderne". Întâlnim o astfel de repulsie (ilustrată prin numeroase citate) în cărţile – amintite – despre „literatura" şi „aliteratura" contemporană ale lui Claude Mauriac (1958, 1969). Este, de altfel, o temă generală, dezbătută şi de colocvii literare. În *Entretiens sur la paralittérature* (1970), de pildă, întâlnim definiţii ce resping orice replică: „Orice scriitor este un mitoman". „Orice literatură este, în esenţa sa, înşelătoare, minciună, artificialitate (*facticité*). „Nesinceritatea" şi „minciuna" o caracterizează. Iar cititorul nu se mai identifică nici cu autorul, nici cu eroii săi, deoarece au intrat în *L'ère du soupçon* (Nathalie Sarraute, 1956). „Micul fapt adevărat" este preferat ficţiunii şi imaginaţiei. Am devenit foarte lucizi, sceptici, bănuitori, increduli. Se scriu şi eseuri pe tema „literatura ca minciună" (Giorgio Manganelli). Ea este prin definiţie artificiu, simulare, minciună şi deci „imorală" şi „cinică"[191].

O astfel de „estetică" se răsfrânge şi asupra tehnicii şi genurilor literare propriu-zise. Romanul şi mai ales „romanţarea" intră în criză. Într-un roman de E.Hemingway se spune: „Nu te minţi pe tine... Nu mai fă literatură pe această temă. Ai fost destul de deprins, până acum, să faci aşa ceva"[A6]. Personajul (imaginar) decade şi el. Nu se mai face concurenţă „stării civile", cum s-a şi spus despre Balzac. Scriitura se vrea integral antifictivă. Ne apropiem de epoca (după butada lui E.M.Cioran) în care nu vom mai citi decât... telegrame şi rugăciuni. Progres? Regres?

Decăderea ideii de ficţiune are drept urmare (al doilea fenomen profund antiliterar) creşterea prestigiului documentului brut. Mitul „creaţiei" şi al „invenţiei" literare apune. Realitatea depăşeşte, ca importanţă şi semnificaţie, ficţiunea. La orizont apare – şi se impune tot mai mult – ceea ce un critic formalist rus, V.Şklovski, numeşte *Literatura*

fakta (1929), „literatura faptului": documente, autobiografii, corespondență particulară, texte despre evenimente cotidiene, relatări „brute", neelaborate. Avangarda literară occidentală, începând cu dadaismul, face și ea elogiul „realității", precum într-o *Note sur la poésie* de T.Tzara (1919) și alte texte. Ceea ce P.Eluard numește *Poésie involontaire et poésie intentionnelle* (1942) constituie același elogiu al „elementelor involuntare, obiective... ale vieții obișnuite, în cele mai inocente producții ale omului". Produse spontane, imprevizibile, în afara intenționalității literare. Este un filon ce continuă, sub numele de „poezie obiectivă", până la *Grupul 63* al anilor '70, de „literatură brută", „naivă", de la care se revendică și „aliteratura" și „paraliteratura". Evident, tendința are și implicații ideologice directe („moartea artei burgheze"): „Nu mai dorim literatura ca artă, ci realitatea" (G.Wallraff, 1970)[192], iar aceasta trebuie – cum bine se știe – radical și revoluționar transformată.

Atingem punctul final al acestui spirit antiliterar conform căruia acțiunea este superioară ficțiunii, iar literatura este asimilată unei forme de acțiune directă. Răsturnarea scării tradiționale de tendințe și valori este totală. Literatura nu mai interesează decât dacă „schimbă viața". Trebuie, din nou, reamintită avangarda anilor '30. T. Tzara vorbește și de „formele fabuloase ale acțiunii" în aceeași *Note...* anterior citată. *Manifestul suprarealist* de A. Breton (1924) propune, între altele, „să practicăm poezia". S-o transformăm într-un act de viață cotidiană. Visul, spontaneitatea, transpuse în viață. În *Traité du style* (L. Aragon, 1928) este proclamată, la fel, superioritatea vieții, autenticului, instinctului, revoltei. Chiar și pentru P. Valéry, literatura „nu interesează în mod profund" decât în măsura în care „exercită asupra spiritului anumite transformări", în care „limbajul joacă un rol capital"[193].

Această concepție „activistă" a literaturii se bifurcă. Liniile de forță devin foarte limpezi mai ales în a doua jumătate a secolului. Continuă, pe de o parte, concepția „căutării", „riscului", „experienței", conform căreia tensiunea și dispoziția creației sunt mai importante decât rezultatele propriu-zise. Activitatea creației este superioară creației. Literatura „se face" în permanență. Niciodată încheiată, definitiv realizată. Se elogiază, în termeni adesea exaltați, ideea de *praxis*, a cărei ambiguitate este speculată din plin. O astfel de situație este evidentă mai ales la J.-P. Sartre, în *Qu'est-ce que la littérature* (1948), de unde trece la eseiști și critici, la M. Blanchot, de pildă, cel puțin într-o primă fază.

Dar există şi interpretarea pur practică, unilaterală, a literaturii, ca metodă de angajare şi acţiune politică directă, concepţie preconizată de acelaşi J.-P. Sartre. Dacă literatura poate fi un „act", de ce nu şi unul... propagandistic, militant, şi chiar direct revoluţionar? Grupul francez *Tel Quel* (1968), secondat de culegerea periodică *Change* (cu teme explicit „subversive": *La distruction, La rupture* etc.) propagă o astfel de „doctrină". Ea este de altfel specifică întregului marxism şi stângism occidental, cel puţin în perioada anterioară raportului antistalinist al lui N. Hrusciov (1956). Doar un titlu german, în acelaşi sens, *Wirkungen in der Praxis* (Günther Wallraff, 1970). Rezumată „simplist", ea s-ar putea defini prin trecerea fără complexe de la naraţiune la acţiune. Este speculată, din plin, ideea ambiguă de „efect", „realizare", „muncă" şi „practică" şi, mai ales, eliminată total specificitatea literară, a ceea ce se poate numi, în sens extensiv, „practica literară". Proclamarea identităţii dintre *exis* şi *praxis* nu poate salva literatura de la negarea sa estetică totală. Ne aflăm în faza cea mai de jos a decăderii şi respingerii acestei concepţii. Este declarată perimată, conservatoare şi – *verbi gratia* – profund „reacţionară".

7. Extinderea şi organizarea acestui spirit agresiv antiliterar are *implicaţii ideologice negative* directe. Ele sunt de ordin, politic, social şi cultural. Mentalitatea gxenerală suferă şi ea transformări şi răsturnări radicale. Problemele ideologice şi sociale, inclusiv (şi adesea mai ales) interpretarea lor activistă, sunt considerate mult mai importante decât un aspect sau altul al „literaturii". Este consecinţa recunoaşterii imediate a primatului *praxis*-ului, în zone întinse ale spiritului modern, îndeosebi occidental, mai ales în a doua jumătate a secolului. „Literatura" este privită superior, de la mare altitudine şi cu extremă suficienţă, adesea cu dispreţ, de toţi ideologii-profeţi-militanţi ai epocii.

Strict „politic" vorbind, se pot distinge trei aspecte specifice. Cea dintâi constă din negarea „revoluţionară" directă şi fără mănuşi a „instituţiei literare". Spiritul subversiv radical are faţă de literatură, la acest capitol, două atitudini tipice. Dacă literatura este utilă – într-un mod sau altul – „revoluţiei", „luptei de clasă" etc., ea este tolerată şi chiar cultivată, dar numai ca instrument de „agitaţie şi propagandă". În cazul literaturilor din fostele colonii, intervine, din plin, propaganda ideologiei zisă „antiimperialistă". Faţă de literaturile marilor puteri coloniale, aceste noi literaturi în plină criză de identitate – ne reamintim – devin „contra-literaturi" tipice. Mai ales în regiunile totalitare de stânga

(inclusiv cele fasciste de mai scurtă durată şi cu unele diferenţieri), literatura este indisociabilă de spiritul şi tehnica *agitprop*.

Asupra acestui punct Lenin, Trotsky şi adepţii săi, de pildă, Victor Serge (*Littérature et Révolution*, 1932), ulterior Mao Tse-Toung (*Contre le culte de livre*, Pekin, 1967) sunt integral de acord. Exprimată în forma cea mai simplă, brutală, dar şi cea mai sinceră, concepţia se reduce la o respingere totală: nu mai este nevoie, în lupta politică şi socială, de nici un fel de literatură[194]. Ea este nu numai inutilă, dar şi periculoasă, diversionistă etc. Pentru un marxist-activist (de orice nuanţă), literatura este totdeauna mult mai mult decât literatură. Avangardele din primele decenii, mai toate de vocaţie stângistă, nu propagă o altă concepţie. Scriitorul trebuie să devină „revoluţionar" (de profesie), chiar cu preţul întreruperii „carierei literare" (W. Benjamin[195]). Se repetă, până la saturaţie, clişeul crizei ideologice şi spirituale a burgheziei şi al eliminării „literaturii burgheze".

În societăţile de tip occidental, unde „lupta de clasă" nu produce astfel de distorsiuni grave, mitul marxist adoptă doar o poziţie violent „demistificatoare", propagandistică. Ea se reduce, de fapt, la declaraţii verbal-incendiare, pe cât de bombastice, pe atât de inofensive: „poezia este inadmisibilă" (deoarece a fost... „domesticită" *de* şi *pentru* burghezia dominantă). Literatura este expresia unei ideologii profund reacţionare, „decadente" etc. Teze centrale mai ales în culegerea amintită, *Tel Quel. Théorie d'ensemble* (1968), un „monument" de dogmatism ideologic. Exponenţii cei mai agresivi: Ph. Sollers, D. Roche, J. Kristeva. Obiectivul esenţial este „demistificarea literaturii în aspectul său instituţional, reacţionar şi sacral" (din nou, reapare şi inevitabilul R. Barthes[196]). Operaţia nu pare totuşi să fi... reuşit. „Tehnica loviturii de stat" nu este suficientă chiar în... toate domeniile.

La fel de radicală – dar numai în plan teoretic – este şi a doua formă de subversiune. Ea se vrea implicită, indirectă, insidioasă, inspirată de acelaşi mit tenace, aproape maniacal, al „revoluţiei", tipic „intelighenţiei" stângiste occidentale. La Paris, el are şi un evident aspect de dandism monden-ideologic. J.-P. Sartre dă, imediat după război, semnalul: „arta literară" este nocivă, deoarece ea ar face pe scriitori „inofensivi", uşor recuperabili. Se preconizează, în consecinţă, o demistificare radicală şi pe scară largă. Ieşirea din literatură, atunci când ea nu este „progresistă", este şi inevitabilă şi obligatorie.

Când problemele limbajului ajung, prin structuralism şi semiotică, în centrul atenţiei, totul se îndreaptă în această direcţie. Soluţia a fost găsită: subversiunea „limbajului literaturii". Teoria şi practica textului „de ruptură, de ruptură textuală", de „contestare teoretică" ar atrage – prin „distrugerea unui limbaj" – distrugerea însăşi a societăţii care-l foloseşte. „Scriitura" *versus* „poetica" şi „societatea burgheză". Limbajul incendiar sau schizofrenic ar avea acelaşi efect subversiv. „Politica literaturii", de contestare integrală, se traduce, în primul rând, printr-o nouă „practică discursivă" cu o enormă încărcătură revoluţionară. Mit transformat în dogmă.

Evident, răsturnarea totală a conceptului de literatură nu poate fi negată. Dar nici despre o eficienţă „revoluţionară" reală nu poate fi vorba. „Revoluţia" se consumă doar în spaţiul logosferei. Revoluţionarii de cenaclu confortabil şi de colocvii internaţionale bine mediatizate (fenomene narcisiste tipic moderne) – de o existenţă de altfel impecabil... mic burgheză, salariaţi ai statului burghez, profesori şi *visiting profesors* plătiţi în dolari... capitalişti etc. – sunt, din nou, binecunoscuţii J. Kristeva şi Ph. Sollers (vedetele *Tel Quel*[197]), prezidaţi de spiritul tutelar al lui R. Barthes. El este profund nemulţumit de „refuzul politic" de a angaja forma literară într-o direcţie ideologică precisă. Reapare, de fapt, s-ar spune, în forme modernizate, vechea politică a „socialiştilor de catedră", îndeosebi austrieci, de la sfârşitul secolului trecut.

Ne reamintim că A. Thibaudet constată, încă din deceniul patru (şi chiar mai înainte), că „intrarea masivă a conceptului de revoluţie... a declasat, ca un lux, conceptul de revoluţie literară, în Republica franceză a literelor"[198]. După al doilea război mondial, nimeni nu se mai „bate" pentru încă un *ism* literar, cu excepţia „letrismului", de slab ecou. În schimb, se multiplică tendinţele şi declaraţiile (gesturi eminamente ideologice) de contestare a codurilor, canoanelor, normelor şi formelor acceptate, tradiţionale, academice în cultură şi literatură. Iar această „contraliteratură" echivalează cu o insurecţie de mari proporţii împotriva literaturii clasice. Se repetă, la alt nivel istoric, spiritul revoltei romantice. Doar că ideea de „contraliteratură" are, în perioada actuală, o sferă mult mai mare de aplicaţie, de la rezistenţele anticanonice ale literaturilor orale şi populare, la cele „exotice", anticolonialiste (Bernard Mouralis, *Les contre-littératures,* 1975). Cu o notă specifică în plus. Voinţa de subversiune artistică devine mult mai violentă şi generală. Indiferenţa,

rezistența, apoi ostilitatea declarată împotriva criteriilor „formaliste", a stilului *belles lettres,* face parte din ceea ce începe să fie definit ca fenomene „postmoderne". În esență, o revoltă generalizată împotriva artei, urmată de recunoașterea „morții" sau „antiartei", în societatea și starea de spirit a „omului revoltat", după formula binecunoscută a lui A. Camus (1951). „Revolta" corespunde necesității imperioase a societății regenerării, refacerii, o adevărată constantă istorică. În critica germană a epocii, fenomenul este definit în aceeași termeni: „politizarea" subminează *das Dichtertum,* „poeticitatea"[199].

Toate aceste reacții, care nu sunt numai niște simple „curiozități" ideologice, corespund unei noi situații istorice. Percepția sa este foarte vie mai ales în aceste cercuri, unde voința de a rupe „continuitatea istorică" este manifestă și violentă (Ph. Sollers[200]). Gestul nu este însă inedit. Din perspectiva dreptei, s-a vorbit, la fel, și chiar anterior, despre *Le stupide XIX^e siècle* (Léon Daudet, 1922). Catastrofele epocii agravează considerabil această stare de spirit după al doilea război. Negativismul avangardelor literare constituie un simptom foarte precis al aceleiași tendințe și după prima conflagrație mondială. Acum se multiplică întrebările dacă literatura mai are un „sens" sau „viitor", dacă teroarea apocaliptică a unui război nuclear mai face posibilă literatura etc. Preocupările pe această temă sunt frecvente și ele sporesc la infinit numărul referințelor. Doar un singur citat care rezumă întreaga mentalitate catastrofică a epocii: traversăm „un timp critic și el obligă arta să se simtă nejustificată" (M. Blanchot[201]). La ce bun poeții în timpuri dificile? Și M. Heidegger își pune aceeași întrebare (1926, 1950). Răspunsul, nu foarte concludent, se dizolvă în considerații metafizice. Întrebarea însă rămâne efectiv crucială și obsedantă. Dar și ea se transformă într-un clișeu (*Wozu Lyrik Heute?* etc.) Angajamentul civic și politic „alternativ" este preconizat și în est, în societatea post-comunistă. Deci, din nou, într-un alt context, „restul nu e decât literatură" (A. Michnick[202]). Vitalitatea vechii formule, de mult clasicizate, se verifică încă o dată. Ea atinge stadiul semnificației generalizate (pretențios spus „universale").

Noua situație istorică are un conținut social precis. Un nou moment social devine determinant. Ne referim, bineînțeles, în primul rând, la societățile occidentale. Iar acestea depreciază în mod grav literatura, cu sau (mai ales) fără succesul „revoluției sociale". Revolta generalizată

împotriva oricărui tip de „autoritate" şi „ordine economică" – urmare a unei lungi tradiţii a „negaţiei" (specifică, de altfel, societăţii „burgheze" apusene) – duce la contestarea sau epuizarea tuturor ideilor, valorilor şi schemelor mentale tradiţionale, dominante. Refuzul vechii societăţi şi al ordinii sale ideologice se consumă, în primul rând, la nivelul negativismului teoretic generalizat. Odată cu secolul care se încheie, dispare şi literatura (sub mai toate aspectele sale) produsă de această perioadă. Constatarea are valoarea unui postulat. Când el este luat foarte în serios (situaţie de altfel frecventă), sunt „desfiinţate" pur şi simplu atât legitimitatea cât şi existenţa însăşi a „literaturii".

Revine, în primul rând, argumentul clasic al incompatibilităţii poeziei cu societatea şi civilizaţia avansată. Ne-am mai întâlnit cu această constatare în legătură cu evoluţia conceptului de *literatură populară*. Dacă literatura încetează să mai fie o problemă personală, fiind una de civilizaţie, efectul său nu poate fi decât unul anti-poetic. Poezia populară, mai ales, suferă de un complex de inferioritate, şi mulţi folcloriştii subliniază aceste fenomen. Cultura, spiritul critic o inhibă. O schemă tradiţională care reapare şi în eseistica modernă. Poezia corespunde „barbariei", „proza", „literatura", civilizaţiei (E. M. Cioran[203]). Originalitatea reală (se observă cu uşurinţă) este total absentă.

De fapt, zone întinse ale literaturii de avangardă şi ale „criticii noi" – pentru a nu mai aminti sociologia şi ideologia culturii – reeditează (doar aparent surprinzător) acelaşi *topos*. Poezia şi literatura (mai ales după Auschwitz, dar teoria este enunţată şi mai înainte) sunt declarate perimate, inactuale. Împinse la periferia societăţii şi a culturii. Aparţin unor structuri depăşite, conservatoare, osificate, marginale sau accidentale, pe toate planurile. Societatea pare să fi „retras mandatul" literaturii, lăsând locul gol. Este efectul direct al unei evoluţii sociale – structural ostilă, prin neaderenţă şi nesincronizare – pentru care literatura nu mai este „necesară". Ceea ce determină şi „slăbiciunea" sa esenţială, *Die schwache Position der Literatur* în societatea modernă (Hans Erich Nossack, 1967).

Scriitorii au această intuiţie încă de la începutul secolului. În *Tonio Kröger*, de pildă, T. Mann (1903) percepe cu acuitate acest fenomen al izolării, distanţării, singularizării sociale a scriitorului. Nu se repetă, totuşi, izolarea de tip romantic. În acea perioadă, ostilitatea antisocială pleca, în stil rebel şi agresiv, de la scriitorul fundamental inadaptabil. În epoca

modernă, în mod invers, societatea însăşi impune, în chip impersonal, prin toate mecanismele sale, această izolare şi distanţare. Literatura „dispare" prin însuşi faptul că societatea evoluează implacabil în sens anti-literar. Literatura devine doar un „instrument demodat"[204]. Necesităţile şi imperativele sociale imediate sunt cu totul altele, mult mai urgente şi mai importante decât „a combina cuvinte în mod armonios", după cum afirmă şi M. Proust prin unul din eroii săi[205]. Foamea şi subdezvoltarea trec pe primul plan. O formulă a lui J.-P. Sartre (1964) devine celebră: „Faţă de un copil care moare *La Nausée* nu are mare importanţă (*ne fait pas de poids)*". O umanitate şi o societate „alienată", în plină disoluţie, nu pot produce decât o literatură „alienată". Un argument în plus, şi el foarte răspândit, al acţiunii de subversiune generală stângistă a literaturii de orientare şi structură tradiţională.

Valorile sociale tradiţionale ale literaturii sunt contestate din aceeaşi perspectivă. Ea nu se mai doreşte asociată instituţiilor dominante (presă, bancă etc.) sau transformată într-un simplu obiect de consum, gratuit şi inutil. Încă din primele decenii ale perioadei avangardiste, ideea de public, succes, „glorie" este total şi sarcastic respinsă. Nimic mai străin de spiritul avangardelor (dadaiste, suprarealiste etc.) decât literatura zilei, la modă, recepţia marelui public. Declaraţiile în acest sens sunt numeroase şi pe deplin concludente[206]. Dar şi pentru P. Valéry, mai înainte (1910), „există totdeauna în literatură ceva dubios (*louche*): considerarea unui public". Literatura este (sau ar fi) prin definiţie impură: răzbunarea spiritului de *l'escalier* o caracterizează[207]. Dar cea mai gravă acuzaţie de acest tip este de ordin economic: transformarea literaturii în „marfă", în obiect vandabil, eşuarea scriitorilor şi artiştilor în preocupări de „bani" şi „bancă". Literatura comercială, de consum, este cea mai „rea" dintre toate. A fi „invandabil" devine, dimpotrivă, un titlu de glorie. *Literatura de masă, subliteratura, paraliteratura* devin concepte grav compromise. Condamnarea rentabilităţii literare inspiră pamflete (Julien Gracq, *La littérature à l'estomac*, 1961; François Fontaine, *La littérature à l'encan*, 1967). „Literatura mercenară" este sinonimul non-literaturii. „Cea mai importantă cauză a literaturii false (*false writing*) este de ordin economic" (Ezra Pound[208]). Se observă, cu uşurinţă, şi implicaţia ideologică de extrema stângă, radical negativă, a unei astfel de concepţii.

Reacţii ostile, la fel de dure, se constată şi împotriva noii societăţi tehnologice, în general, dar şi împotriva ştiinţei şi tehnocraţiei moderne.

Pozitivismul, scientismul, raționalismul au constituit, încă din secolul trecut, adversari redutabili ai literaturii și poeziei, ai artelor în general. Imperialismul gândirii științifice, presiunea cunoașterii raționale, obiective, experimentale, asupra intuiției poetice, imaginative, mistice, efectul „destructiv" antiliterar al tehnicii sunt denunțate cu vigoare. Sunt recunoscute, în orice caz, ca fenomene profund negative, chiar dacă inevitabile. O astfel de critică formează una dintre marile „teme" ale epocii noastre, înainte și după al doilea război mondial. Un eseu, cu multe observații exemplare, în acest sens: *Les Abeilles d'Aristée* de Wladimir Weidlé (1954). În *Aesthetische Theorie* de T.W. Adorno (1970) este scoasă în evidență incompatibilitatea radicală dintre artă și tehnică. Orice artă autentică este anticipativă și irațională, ceea ce implică repudierea tehnicii, totdeuna previzibilă și total raționalizată. Și la alți reprezentanți ai „Școlii de la Frankfurt" (H. Marcuse de pildă) se întâlnesc astfel de idei. Ele rezultă din analiza relațiilor artistice și tehnologice, pe măsură ce arta și literatura sunt (sau se doresc) integrate societății industriale. Încă de la începutul secolului încep, de altfel, să se publice studii despre „influența științei" asupra literaturii, în speță franceză. Moartea literaturii prin progresele științei[209] devine, de pe acum, pentru mentalitatea tradiționalistă și academică, o calamitate și o axiomă.

Traiectoria acestei idei cunoaște, în secolul 20, câteva poziții tipice. Le rezumăm în modul cel mai schematic posibil. De mare succes se bucură teoria (amintită și anterior) a celor *The Two Cultures* (C. P. Snow, 1959), umanistă și științifică. Ele coexistă, sunt complementare, și, în anumite împrejurări, pot chiar să colaboreze. Sunt, de fapt, produsul unei anumite diviziuni a muncii intelectuale. Ipoteză anticipată și peste ocean, de Max Eastman, *The Literary Mind. Its Place in an Age of Science* (1931). Problema este dezbătută și de „noua critică", de „Școala de la Chicago" etc. R. S. Crane crede chiar că este de-a dreptul morbidă obsesia de a justifica și prezerva poezia în epoca științei.

La polul opus, este scoasă în evidență „poziția slabă a literaturii" în raport cu știința. Ea domină cu autoritate prin precizia rezultatelor sale, de unde marele său prestigiu, care intimidează pe scriitor. Savantul este superior artistului. Tehnica dislocă literatura. Noile *media* cu atât mai mult. Se scriu eseuri germane, italiene[210] etc. pe această temă centrală. Interpretarea „scriiturii" ca „știință" este și ea o formă de minimalizare a literaturii, de a o considera depășită și chiar ilegitimă. Și spiritul ludic

este mult mai satisfăcut, în perioada actuală, de calculatoare şi jocurile electronice decât de literatură. Semnificativă este şi poziţia unor critici (G. Picon) şi mai ales scriitori, care au în acelaşi timp şi preocupări ştiinţifice. De pildă, în cazul lui Mircea Eliade, istoria religiilor şi etnografia, care-l „eliberează" de „literatură". Lumea acestor discipline îi apare mai reală, mai plină de viaţă decât eroii unor nuvele sau romane[A7]. Nu puţini sunt scriitorii contemporani care recunosc această realitate, a superiorităţii ştiinţei, greu de concurat, dar şi mai greu de depăşit[211].

Teoria *anticulturii* sau *contraculturii* rezumă toate aceste motivaţii şi implicaţii ideologice negative. Ea este produsul nemulţumirilor acumulate împotriva culturii utilizate, manipulate, exploatate, atacate din toate direcţiile, incapabilă să-şi apere cu eficacitate, în primul rând, sistemul de valori tradiţionale. Devenise evident că simpla „autonomie estetică" sau „specificitatea literară" nu mai corespunde noii situaţii istorice. De altfel, motivarea însăşi de „autonomie" este demistificată: „Accentul pus pe opera autonomă este el însuşi de natură socială şi politică" (T.W. Adorno [A8]). Anticultura reprezintă deci, în esenţă, o atitudine ideologică negativă. Redusă la termenii fundamentali ai acestei confruntări, cultura literară este contestată din perspectiva extremei drepte sau extremei stângi. Şi chiar din interiorul său, atunci când valorile utilitare, comerciale îşi proclamă superioritatea şi dominaţia asupra valorilor gratuite, considerate retorice, artificiale sau neautentice.

Contracultura de dreapta este naţionalistă, etnicistă, izolaţionistă, xenofobă, anti-individualistă, antiliberală, antidemocratică. În varianta hitleristă, valorile fundamentale sunt *Blut und Boden*, sângele, rasa, solul natal. Religiei creştine i se opun zeităţile panteonului nordic. Mult mai organizată şi de mare difuziune propagandistică internaţională este contracultura de stânga, de inspiraţie marxistă, anticapitalistă, antiburgheză. În formele sale cele mai (aparent) inofensive, spiritul subversiv, contestatar este atribuit oricărei opere inovatoare, moderne, pentru a nu mai aminti de avangardă. Creaţia originală este structural anticanonică, deci anti-„oficială". Pe o treaptă superioară de radicalitate se află asocierea culturii liberale, respectiv a inegalităţii culturale, cu ideea inegalităţii sociale[212]. Forţele conservatoare sunt denunţate că se opun, inclusiv prin intermediul culturii de tip clasic, academic, reformei şi, cu atât mai mult, revoluţiei sociale. Bineînţeles, astfel de teorii sunt propagate în cadrul culturii de tip liberal, care asigură libertatea de

expresie chiar şi adversarilor săi. Este tăria şi slăbiciunea sa fundamentală. „Naivitatea" sa inevitabilă.

Cele mai valabile argumente (invocate, în mare parte încă de „Şcoala de la Frankfurt") se referă la condiţiile de producţie şi receptie ale culturii de masă (*Literatura de masă*). Reproducerea mecanică produce standardizarea artei. Organizarea sa industrială presupune birocratizare, planificare şi, mai ales, monopolizarea *mass media*. Rezultatul este impunerea unei culturi uniformizate şi nivelatoare, cu tendinţe tot mai accentuate de „analfabetism" pur vizual. Situaţia a fost analizată în câteva studii celebre, printre care *One-dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society* de Herbert Marcuse (1964). „Omul unidimensional" este (sau ar fi) tipic societăţii occidentale avansate. Dar, conform ultimelor teorii despre „sfârşitul istoriei" (Francis Fukuyama, 1981, 1992), el tinde să se generalizeze. Să devină un prototip al întregii societăţi umane pe măsură ce ea se dezvoltă şi se uniformizează la scară „planetară" după modelul liberal american...

Standardizarea de orice tip implică restricţii, constrângeri. Din care cauză, revolta împotriva societăţii tehnocratice avansate are, mai ales în conştiinţa generaţiilor tinere, şi sensul unei eliberări, defulări de mari proporţii. La acest capitol şi freudismul vine cu o importantă contribuţie. Reprezentativă pentru această poziţie este mai ales cartea lui Theodor Roszak, *The Making of Counter Culture. Reflexions on the technocratic society and its youthful oposition* (1969). În universităţile americane, în anii '70, o astfel de reacţie a fost foarte activă. Doar că acest militantism ideologic este extrem de „bine temperat", în comparaţie cu aberaţiile proletcultiste, din anii '20-30, din fosta URSS, sau mai recent – şi mai ales – maoiste, cu toate ravagiile „revoluţiei culturale" din China populară. Obiectivul de a distruge cultura burgheză şi de a produce doar scriitori spontani, improvizaţi, neprofesionali, în stil „stahanovist", este cea mai sigură metodă de a face *tabula rasa* din toate valorile culturale posibile. Experienţa s-a dovedit o catastrofă culturală de mari şi inegalabile proporţii.

8. Întreg fenomenul antiliterar este dificil de înţeles, în toate formele trecute în revistă, fără o situare şi analiză atentă a *spiritului negativ* fundamental care-l animă. Antiliteratura este manifestarea directă a spiritului negativ în literatură. Secolul 20 ilustrează expresia sa cea mai radicală din întreaga „biografie" a ideii de literatură. Ne preocupă, bineînţeles,

doar aspectele contextuale şi mai ales esenţiale ale negativismului literar şi influenţele sale directe asupra conştiinţei şi practicii literare. Ele dau explicaţia de bază a întregului radicalism contestatar şi subversiv al epocii în toate domeniile literare. Ruptura de mentalitatea tradiţională este atât de profundă şi violentă încât ideea însăşi de „literatură" tinde să se pulverizeze. În orice caz, ea îşi schimbă total conţinutul şi sensul. Se produce, în felul acesta, un eveniment esenţial şi decisiv şi, mai ales, unic al întregii *Biografii a ideii de literatură.*

Ilustrarea istorico-literară cea mai tipică şi elocventă a acestei noi faze este oferită de estetica anvagardelor literare, din primele decenii ale secolului. Aceste curente constituie, în acelaşi timp, exemplul simbolic al acestei stări de spirit profund negativiste. Tendinţele esenţiale pot (şi chiar au şi fost) „inventariate" cu o documentare suficient de concludentă. Enumerate într-o ordine oarecum sistematică, o schemă poate fi întrevăzută cu destulă claritate: nihilism, extremism, contestare globală, anticultură, anticivilizaţie, iraţionalism, anticonvenţionalism, antifrumos, antiartă, antiliteratură, antiliterator, antipoet, antisucces, anticreaţie, ruptură şi răsturnare, tehnica ruperii şi răsturnării, negaţia perpetuă[213]. Futurismul, dadaismul, suprarealismul, până la ultimele *isme*, care se sting după al doilea război mondial, sunt expresia cea mai directă şi radicală a acestei prime faze istorice a nihilismului literar radical.

O altă contribuţie a epocii examinează, în adâncime, însăşi structura procesului literar. Este scoasă în evidenţă negativitatea intrinsecă a literaturii, negaţia sa permanentă şi constutitivă, „originară". Ea se manifestă pe mai multe nivele distincte, dar adesea convergente.

Într-un sens, intervine ceea ce se poate numi autonegaţia perpetuă. Literatura este negativă faţă de ea însăşi. Ea se neagă pe sine, pentru a deveni ceea ce este: o creaţie originală, o operă unică, irepetabilă (pentru a folosi terminologia tradiţională). Ceea ce impune negarea literaturii anterioare, respectiv a codurilor, normelor, clişeelor instituite etc. Adevărata literatură este esenţial şi ireductibil anticanonică. Orice scriitor este, de fapt, intrinsec şi eminamente pozitiv, creator prin definiţie.

Intervine, în acelaşi timp, şi un alt aspect. Literatura introduce, prin însuşi spiritul său latent de insubordonare antitradiţională, un coeficient de nelinişte, incomoditate, agitaţie şi chiar „subversiune" globală. În cazul „anvagardelor", această insubordonare faţă de normele şi ierarhiile de orice speţă, curente, este voită, programată. Se urmăreşte

un efect bine calculat de insubordonare integrală. Ori de câte ori literatura „pune" probleme, îndeosebi morale şi sociale, acestea devin, în mod insidios şi involuntar, tulburătoare. Introduc un element inconformist, care produce un disconfort interior. Iar ceea ce s-a numit, cu un termen clasic, „seninătatea" artei şi literaturii dispare[214]. În mod inevitabil. Un astfel de efect se constată adesea la cititorii care se „implică" şi chiar la „publicul" larg, când este contrazis în principiile, prejudecăţile sau valorile sale. Negativitatea literaturii are, în acest caz, efectul unei iritări incontrolabile, generalizate, dificil de depistat şi definit, prezentă totuşi în subconştientul colectiv.

Dar aceste procese sunt şi mai complexe. Teoriile referitoare la „literatura-critică negativă", la raportul „critic-negativ faţă de realitate", respectiv „utopic", specifice mai ales esteticii lui T.W. Adorno şi H. Marcuse, subminează fundamental „realitatea" şi deci credibilitatea literaturii. Opoziţia ficţiunii faţă de real anulează, în esenţă, orice legimitate a literaturii printr-o formă sau alta de „mimesis". Literatura este deci antireală(istă) prin definiţie. Ea proclamă, direct sau indirect, primatul autenticului, „documentului", „trăitului" etc. asupra imaginarului. De unde un conflict esenţial între „adevăr" şi „ficţiune", o antiteză goetheană de tip *Dichtung und Wahrheit* în versiune modernă. De unde şi senzaţia de „falsitate" pe care literatura o produce multor spirite critice şi chiar pur literare ale epocii. Literatura, încă o dată, nu mai este luată în serios. Puţini mai „cred" efectiv în ea. Poezia, romanele, nuvelele nu mai „înşală" aproape pe nimeni. *L'ère du supçon* (Nathalie Sarraute, 1956) – amintită – are şi astfel de urmări. Că literatura este doar un „fals" (*faux*), o „înşelătoare" (*trompeuse*), ideea apare şi la critici ca J. Paulhan (şi nu o singură dată[215]). Şi la alţi critici şi eseişti noţiunile de „fals" şi "literar" tind să devină sinonime. Reapare deci, din nou, starea de spirit, între timp „clasicizată", devenită clişeul binecunoscut: *Tout le reste est littérature.*

Tradusă în termeni filozofici şi chiar mistici, întreaga problemă capătă dimensiuni şi proporţii, la prima vedere, nebănuite. Intervine tentaţia şi uneori obsesia absolutului, chiar a imposibilului, pe care literatura nu poate, bineînţeles, să le atingă. Iar când pragul „fiinţei" nu poate fi atins şi adevărul suprem rămâne inaccesibil, intervine nu numai dezamăgirea profundă, existenţială, dar şi repudierea totală, respingerea literaturii ca formă inferioară de non-existenţă, de non-fiinţă. Avangardele primelor decenii, cel puţin la unii din exponenţii lor, au descoperit şi

întreținut și o astfel de stare de spirit. Ulterior, oricât ar părea de paradoxal, *literatura de masă, paraliteratura și*, în general, toate formele de literatură „efemeră" au subminat profund ideea absolutului literar. Referința la idealuri, principii și valori absolute, definitive, nu numai că dispare, dar este și repudiată pe față. O astfel de atitudine se observă atât la anumiți poeți, cât și la unii critici moderni[216].

Din perspectivă teologică, poziția și condiția literaturii sunt și mai precare: arta și literatura nu sunt decât palide imitații sau reflexe ale divinității. P. Claudel, J. Maritain și alții nu au o altă convingere. Pentru spiritele religioase, credința artistică și literară sunt ocupații vane și lipsite de orice umilință. A te substitui demiurgului, a te pretinde „creator" echivalează cu o adevărată "blasfemie". Nu există o mai mare trufie individualistă și narcisistă decât egocentrismul, personalismul și orgoliul autorului de literatură. Din acest punct de vedere, o astfel de sacralitate echivalează cu secularizarea totală a literaturii. Ea corespunde laicizării profunde – și probabil ireversibile – a omului modern[217]. Antiliteratura și antisacralitatea se întâlnesc în acest punct și, în esență, chiar coincid.

Deși vocile lucide nu lipsesc în critica și estetica occidentală referitoare la „cererile inadecvate", și uneori chiar exorbitante, făcute literaturii[218], opinia predominantă – care rămâne profund negativă – este susținută pe scară largă și cu toată convingerea. Explicația esențială constă în faptul că se pun, în această perioadă – mai ales după al doilea război mondial – prea multe și mari speranțe în literatură. I se atribuie excesiv de multe virtuți și posibilități de acțiune, o eficiență integrală, total disproporționată. Și, când devine evident că literatura nu poate nici „schimba" lumea, nici „rezolva" problemele existenței, nici „realiza" absolutul etc. etc., este firesc să intervină în cazuri specifice decepția, nemulțumirea. De unde minimalizarea, disprețul și chiar dezgustul. Dacă în momentele grave ale vieții te poți lipsi foarte bine de literatură, dacă ea nu poate nici explica, nici transforma realitatea, lumea se poate foarte bine dispensa de ea. Concluzie pe care o trage nu numai J.P.Sartre. Literatura constituie, de fapt, doar un obiect inutil, pretențios și van. Și atunci întrebarea *Cum este posibilă literatura?* (M. Blanchot,1942) devine inevitabilă. Ca și o alta, nu mai puțin „logică" în felul său: *Literatura mai are încă un sens?* (Ch. Blanchet, 1967[219]). Cine pleacă de la premisele și exigențele trecute în revistă nu poate să nu ajungă și la astfel de concluzii catastrofice. Ele sunt tipice mentalității negativiste a epocii.

O altă consecință de prim ordin este criza profundă a ideii de valoare literară. Criza criteriului estetic devine inevitabilă atunci când „literatura" tinde să se identifice, să se confunde cu „totalitatea scrierilor", indiferent de calitatea lor. Succesul *literaturii de masă*, a *subliteraturii*, *paraliteraturii* nu poate duce la o altă concluzie. Am reținut acest proces la timpul său[220]. Aceeași problemă este reluată, în termeni esențiali și radicali, foarte expliciți, pe măsură ce conceptul de *antiliteratură* tinde să-și precizeze conținutul cu maximă claritate, în sensul secolului 20, îndeosebi din a doua sa jumătate. Nu mai este vorba de pamflete etice, de tipul *Ce este arta?* de L.Tolstoi (1898), care aruncă la coș mai toate capodoperele literaturii universale (Homer, Shakespeare etc. etc.). Se exprimă un total dispreț, o devalorizare profundă, o răsturnare violentă a ierarhiei dominante: literatura încetează să fie recunoscută ca o valoare centrală, esențială, indispensabilă a culturii, definită pe alte baze. Ne reamintim că M.Proust (între mulți alții), „situa literatura... deasupra valorilor vieții", dar și printre „cele mai facile distracții"[221].

Devalorizarea profundă a valorii literaturii cunoaște – schematic vorbind – două aspecte esențiale. Ele sunt interdependente și se condiționează reciproc. Dar cele două tendințe principale, chiar dacă sunt și rămân convergente, pot fi identificate cui ușurință. Ele au fost de altfel studiate[222]. Din perspectivă ideologică, „angajată", de rupere a pactului scriitorului cu societatea, literatura este declarată decadentă, „reacționară", „extenuată". Deci lipsită de orice valoare. Un text de referință este des amintita culegere *Tel Quel. Théorie d'ensemble* (1968). Devalorizarea are și un alt aspect colectiv, de ordin național, etnic. Se face și procesul unei națiuni întregi: Sinclair Lewis, *The American Fear of Literature* (1930), Julien Benda, *La France byzantine* (1945). Franța este atinsă de boala „literaturitei" (articole de presă etc.). Obsesia sau preocuparea insistentă a literaturii este percepută, metaforic vorbind, ca o adevărată „maladie" intelectuală.

Din perspectiva criticii și teoriei literare apar obiecții la fel de grave. O întreagă direcție susține că „studiul literaturii nu poate fi niciodată întemeiat pe judecăți de valoare" (N. Frye[223]). Disocierea între „teoria literaturii" și „critica de gust" (de „întâmpinare", în termeni românești) se vrea deci totală. Fenomenologii, semioticienii, structuraliștii au integral această orientare. Ea se vrea obiectivă, științifică, neutral-valorică. Orice text are o semnificație și numai ea merită atenție. O anume ezitare

şi oscilare, inclusiv sub presiune ideologică imediată, merită totuşi menţionată. Într-o primă fază (1932), I.Mukařovský, de pildă, susţine că opera de artă constitue un ansamblu de valori, în care cea artistică este dominantă. Pentru ca, ulterior (1966), opera de artă să devină „în ultimă analiză, un ansamblu de valori extraestetice şi nimic altceva decât acest ansamblu" [A9]. Criza ideii de valoare, de evaluare literară, este semnalată şi de alţi esteţecieni, polonezi (H. Markiewicz[224]). Noţiunea de „frumos" nu mai constituie un criteriu valoric verificabil, convingere răspândită şi în vest. Devaloritzarea celor mai înalte calităţi ale literaturii (operă, expresie, stil) în favoarea „practicilor textuale" duce la aceeaşi concluzie. Pentru a nu mai aminti de literatura de consum (*kitsch*, de colportaj etc.), care nu obligă la nici o diferenţiere calitativă. În colocviile despre *paraliteratură*, „literatura nobilă" este pusă ironic, invariabil, între ghilimele etc. Antiliteratura, în ansamblul său, nu mai recunoaşte criteriul valoric al calităţii literare.

Unele forme şi formule de nihilism total au mai ales un aer de butadă, de efect stilistic, monden-literar voit. Am amintit de *Letteratura, un delitto imperfetto*. E. Ionesco este convins că „literatura nu este o afacere serioasă". „Lipsa sa de seriozitate" este evidentă. Totuşi el continuă să scrie. De ce? „Poate pentru a dovedi că nimic nu are o valoare profundă, că nimic nu era valabil, nici literatura, nici teatrul, nici viaţa, nici valorile..."[225] Literatura „bună" şi „rea" îşi schimbă sensul. Cea „rea" are conştiinţa sensului plin, stabil, cea „bună", dimpotrivă, întreţine subversiunea şi sabotarea permanentă a sensului. În *Essais critiques* (1964) şi în multe alte texte, R. Barthes repetă, până la saturaţie, astfel de teze, care răstoarnă ierarhia şi terminologia tradiţională. El are şi emuli, discipoli, care se complac în cochetării afectate, voit paradoxale. Se afirmă că „orice literatură este 'rea' (şi care literatură nu este rea?[226])". Efectul este însă îndoielnic.

Alte forme ale spiritului negativist sunt şi mai caracteristice şi, mai ales, mult mai profunde. Spiritul autodistructiv al literaturii, care se neagă pe sine cu toată convingerea, ia adesea proporţiile unui adevărat fenomen „masochist". Scriitorul îşi neagă sau reneagă propria literatură. Şi-o disprețuieşte. O sabotează pur şi simplu. Autoanularea devine un scop în sine. Exemplele cele mai tipice sunt oferite, încă o dată, de curentele de avangardă, începând cu dadaismul. Este refuzată orice intenţie, ambiţie sau profesiune literară. T.Tzara repetă frecvent această repudiere. Ca şi

A. Breton, de altfel. A nu face „decât" literatură devine un gest compromițător, aproape un sacrilegiu (G.Ribemont-Dessaignes[227]). O ocupație cu totul minoră și derizorie. Un adevărat complex de inferioritate, de autoculpabilizare pare să domine astfel de tendințe. Sună „adevărat" sau „fals", după împrejurări.

Literatura franceză, mai ales, cultivă cu intensitate, în zonele sale alternative, inconformiste, contestatare, un adevărat mit al antiliteraturii. El este produsul saturației clasice, academice, al unei „oboseli" esențiale, ca și a tendinței constante de ironizare satirică și parodiere, intrinsecă spiritului critic, inclusiv literar. Ceea ce generează o adevărată voluptate a autoparodierii, a deriziunii literaturii chiar din interiorul său. Literatura se întoarce, de astă dată, asupra propriului său instrument de deriziune, care este literatura însăși. Apare și un nou clișeu critic: „Adevărata literatură își bate joc (*se moque*) de literatură[228]. „Scriitorii, și cei mai mari, disprețuiesc literele" (Jean Paulhan). Faptul că E.Ionesco folosește astfel de citate nu este deloc întâmplător[229]. Altor critici (R.Caillois) acest fenomen li se pare de-a dreptul „uimitor"[230]. El are însă nu mai puțin logica sa interioară.

Se constată, în aceeași perioadă, și insistenta teoretizare și chiar „filozofare" a unei astfel de tendințe. Ea este, nu o dată, proclamată ca suprem principiu literar. Literatura s-ar sustrage invariabil ei înseși. Ea s-ar „distruge", s-ar „anula", *în* și *prin* substanța sa. Propria sa „ilimitabilitate" o anihilează (J.Derrida[231]). S-ar spune că literatura are oroare de „literaritate", care, în definitiv, o instituie și o definește. O formulă a criticii anglo-saxone ilustrează foarte bine acest spirit de autonegare: *Literature against itself* (Gerald Graff, 1979), inclusiv din perspectiva „dreptei" și a „stângii" ideologice. Apare chiar și un argument „apocaliptic": „Poate că funcția literaturii... nu este de a clarifica (sensul) lumii, ci de a ajuta la crearea unei lumi în care literatura să devină superfluă". În această împrejurare, „elementul autodistructiv al literaturii, necesitatea sa de autoanulare"[232] își găsește o motivație (aproape metafizică). Tema hegeliană a „dispariției" sau „morții artei", studiată cu seriozitate de B. Croce (1933[233]), revine deci în actualitate. O reîntâlnim în *Jurnalul* lui A. Gide, (1943)[234], în studii de sociologie literară, destul de mediocre, de inspirație marxistă[235], la diferite colocvii etc. Concluzia generală? Societatea modernă (capitalistă, burgheză etc) este „alienată". Omul modern este „alienat". „Autoalienarea" literaturii devine

deci şi ea inevitabilă. Poate fi însă extinsă la scară mondială o situaţie specific occidentală?

Ea se traduce şi prin forme „cvasimorbide", obsesive, de adevărată „patologie" a autodistrugerii, care ar presupune (măcar teoretic) şi un examen psihanalitic. Literatura îşi doreşte propria desfiinţare, începând chiar de la bază, de la nivelul său esenţial, definitoriu, de expresie: al limbajului. Program de esenţă pur avangardistă. Revenirea sa în actualitate este observată, cu anume stupefacţie, de unii critici, care-l clasează printre „aberaţiile literaturii" (R. Caillois[236]). Pentru exponenţii „noii critici", el este, dimpotrivă, *le dernier cri* al negaţiei. Teza are chiar o valoare de axiomă (bineînţeles indemonstrabilă). Este vorba tot de „esenţa limbajului". Doar că „el tinde în mod natural spre propria sa distrugere" (R.Barthes[237]). La polul opus, autogenerarea limbajului reprezintă însă o teză şi mai valabilă. Este verificabilă, de altfel, şi experimental. Numai că ea contrazice în mod fundamental spiritul nihilist ostentativ antiliterar (A.Artaud: „nu opere, nu limbaj, nu cuvinte, nici spirit, nimic"). Sistematizarea estetico-literară adoptă în consecinţă o terminologie corespunzătoare (aparent) paradoxală: „literatura liniştii" sau „retorica liniştii", pentru a cita doar două titluri ilustrative ale acestei tendinţe[238].

Se revine de fapt – privind de sus şi din întreaga perspectivă a *Biografiei* noastre – la vechea temă a antiscrierii. Respectiv se trece de la antiscrisul frumos, beletristic (poziţie atestată, într-o formă sau alta, în toate fazele ideii de literatură), la antiscrisul, antiscrierea integrală şi radicală pur şi simplu. A nu (mai) scrie devine gestul şi dovada consecvenţei antiliterare supreme. Atitudine considerată, prin excelenţă, „postmodernă". În realitate, o veche, tradiţională teorie şi poetică avangardistă, începând cu primele decenii ale secolului. La acest capitol, mărturiile directe şi spontane ale scriitorilor sunt mult mai importante şi mai semnificative decât teoriile critice ulterioare. Ele sunt (şi nu numai în acest caz) esenţial epigonice.

O tendinţă fundamentală este aspiraţia de a rămâne, până la capăt, „pur", nepoluat de nici un fel de scriitură. Când nu scrii nimic, nu există riscul de a rămâne neautentic. Juan Ramón Jiménez visează deci „o carte în alb cu titlul *Poesía non escrita*[239]. Un alt gest este de a scrie, dar fără nici un sens sau conţinut precis. Un fel de „a scrie ca şi cum n-ai scrie". De a ceda unui impuls scriptic, însă fără să ştii ce să scrii, deşi nu ai nimic de spus. În *Caietele* lui P. Valéry, la P.Eluard (*écrire comme*

rien)[240], J.Cocteau („a scrie fără a fi scriitor"), întâlnim şi o astfel de autosabordare. A scrie despre nimic devine o conduită exemplară. Există şi o altă metodă: de a distruge scrierea, litera, chiar în esenţa sa (*letrismul* lui I. Isou) sau de a şterge pe măsură ce scrii (G. Bataille[241]). Sterilitate profundă, ratare potenţială sau conştiinţa absolutului inaccesibil? Încă un motiv, în orice caz, de a mărturisi, fie şi intermitent, imposibilitatea de a scrie, precum face F. Kafka[242], ulterior S. Beckett. Anterior şi Flaubert a trecut prin astfel de momente de criză. Faţă de aceste motivaţii subtile, renunţarea la scrierea literară – atunci când ea nu transmite un mesaj ideologic, o doctrină, sau cel puţin un text de o anume utilitate imediată (atitudine specifică autorilor „angajaţi") – rămâne o explicaţie mult inferioară, deşi foarte curentă în epocă.

Într-un sens este uimitor, într-altul decepţionant, să constaţi că toate, dar absolut toate aceste orientări şi argumente se regăsesc, în esenţă, punct cu punct, în întreaga „critică nouă". Mai ales la acest capitol, ea numai „nouă", de fapt, nu este. Deriziunea scrisului, tema „liniştii", a scrie despre „nimic", „contra-scrierea", gradul zero al literaturii", deprecierea poeziei scrise în favoarea celei trăite sunt idei frecvent întâlnite anterior. Despre ceea ce s-a scris nu trebuie să se mai scrie. Despre ceea ce urmează să se scrie nu mai este „scriptibil"[243]. Aceasta ar fi dilema esenţială a epocii. La R. Barthes, G. Genette, T. Todorov întâlnim formule riguros identice. Ele sunt oricând demonstrabile prin numeroase referinţe: „scrierea care nu scrie", *ne plus écrire*, „abolirea frontierelor interioare ale scrisului", scrisul anulează sau alterează „definiţia literaturii" [244] (când, de fapt, doar *litera* şi deci *scrierea* o instituie şi etimologic şi ontologic) etc. etc.

O serie de eseuri speculative pe tema negativităţii, vidului, refuzului scriiturii, *écrire sans écriture* (un exemplu tipic, francez: M. Blanchot) au un nivel şi stil superior. Concluzia de bază rămâne însăşi aceeaşi. Non-scrierea se transformă într-un „punct arhimedic". Dacă centrul scrierii, deci al tuturor cărţilor posibile, a fost găsit se poate renunţa foarte bine la intenţia de a le mai scrie[245]. S-a descoperit „piatra filozofală" a literaturii, care nu mai rezervă nici o surpriză. În plus, ne şi dispensează de efortul de a mai scrie, de a mai respecta ritul literar (carte, editură, difuzare etc.etc.). Pentru ce şi pentru cine să mai scriem? A scrie pentru a scrie, gest autotelic prin definiţie, ar fi răspunsul cel mai logic şi consolarea cea mai justificată. Literatura, fascinată de propriul său limbaj, nu pare să

B.C.U. „M. EMINESCU" IAŞI

găsească o altă soluție. Criza logosului eşuează deci, până la urmă, în plin logocentrism. La J. Derrida, la M. Foucault, întâlnim – fugitiv – şi o astfel de rezolvare a problemei. Ea nu este propriu-zis banală. Dar neo-„alexandrină", în esență, ea este cu certitudine.

Tradusă în limbaj negativist radical, tema este reluată în forma provocatoare, voit scandaloasă, a „morții literaturii". Ea circulă cu insistență, „lansată" de nihilismul agresiv al anvangardelor primelor decenii ale secolului. „Cuvântul a murit" (*De Stijl*, 1920). *Opus Null* (Hans Arp) devine o emblemă. Cuvântul de ordine echivalează cu un adevărat asasinat literar: „Nu scrieți nimic! Nu spuneți nimic! Nu publicați nimic!" (V. Maiakovski)[246]. Etc. etc. Literatura este desființată, suprimată, fără drept de apel.

Aceeaşi furie nihilistă de distrugere a literaturii reapare şi după al doilea război mondial. Ea ar corespunde unei profunde crize spirituale şi morale. Literatura nu mai interesează. Nici pe scriitori, nici pe cititori. Ea este destinată dispariției. Doar două referințe în acest sens, mai familiare cititorului român: „Că literatura este chemată să dispară (*périr*), este posibil şi chiar de dorit" (E. M. Cioran). „Cred că, într-un anume sens, literatura este moartă. În orice caz, literatura autorilor profesioniști nu este decât repetiția inutilă a literaturii" (E. Ionesco[247]). Ordinea apariției acestor texte, ce se vor şi „provocatoare" şi foarte „originale" are însă o anume semnificație. Capul de serie (în termeni reluați aproape cuvânt cu cuvânt) este indiscutabil J.-P. Sartre: „Nimic nu ne asigură că literatura ar fi nemuritoare" (1948[248]). Într-adevăr. Dacă o conflagrație mondială, de proporții atomice, a produs atâtea distrugeri, de ce doar literatura s-ar salva, ar rămâne izolată, intangibilă, invulnerabilă?

Formele şi explicațiile fenomenului „morții literaturii", reduse la esențial, sunt uşor de identificat. Ne rezumăm, în acest cadru, doar la o simplă schiță sintetică. Un reducționism generalizat (ideologic, sociologic, psihanalitic etc.) neagă specificitatea literaturii, existența literarității. Dar şi mulți scriitori disprețuiesc şi chiar neagă literatura. Ei nu mai acceptă ca literatura să fie şi să rămână propriul său obiect, suficient sieşi, deci autonom. Se generalizează concepția despre literatură care, teoretic vorbind, „ucide" literatura. Dar ea şi se sinucide, se autodesființează şi din proprie inițiativă. Soluția cea mai simplă şi mai radicală. Sau, dimpotrivă, literatura poate fi sabotată printr-o concepție de o atât de mare complexitate şi amplitudine încât orice operă viitoare poate fi

programată, anticipată, inclusă în formula sa de bază. În consecință, toate operele literare posibile devin inutile. Mitul „Marii Cărți" le conține și, în același timp, le anulează pe toate[249]. De aceeași esență a autoanulării – din interior – a literaturii este și categoria „scriitorilor fără literatură" (R. Barthes), a „narațiunii care suprimă naratul" (E. M. Cioran), a creatorului ale cărui opere doar ar fi putut fi create și care sunt, de fapt, cele mai bune etc. Literatura devine un simplu act, ce se realizează și se consumă *în* și *prin* propria activitate. Nu lasă „urme" și nici nu-și regretă absența, care este voită și programată.

Un adevărat necrolog al literaturii devine o temă de mare actualitate critică. Titluri precum *Mort de la littérature* (Raymond Dumay, 1950). *Essenza mortale della letteratura* (Gianni Vattimo, 1983), *The Death of Literature* (Alvin Kernan,1990) rezumă toate argumentele antiliterare trecute în revistă. Literatura este un fenomen elitist burghez, compusă doar din „texte" fără deosebire între ele și fără ierarhii de valoare. Adesea simple jocuri de cuvinte, fără nici o referință la realitate. Textele au și o vocație sinucigașă: se distrug prin ele însele. Nu există „artă literară". Iar „soarta tuturor literaturilor este ca, într-o zi, toate operele literare vii să fie scrise într-o limbă moartă" (O. Paz[A10]).

În variantă franceză, aceleași idei au o nuanță voit paradoxală, uneori chiar de semibutadă. „Toată lumea știe că literatura este moartă" (Etiemble[250]). Ce poate fi deci mai firesc decât un *requiem* sau cel puțin „o meditație la căpătâiul unei Regine moarte: literatura"? (Marc Fumaroli[251]). Literatura „poate să moară", „moare" (*se meurt*), „a murit", „trebuie să moară". O temă cu variațiuni, care circulă prin mai toată critica *à la page*, de La R. Caillois la R. Barthes și Ph. Sollers. Formula de efect este căutată cu insistență, chiar cu ostentație: „Literatura este ca fosforul: ea strălucește cel mai mult atunci când își propune (*tente*) să moară". Sau : „Pot să-mi permit moartea, topică, a literaturii (R. Barthes[252]). Ca și cum întreaga operație s-ar desfășura *ad libitum*... „Moartea autorului", o altă formulă de succes a acestui critic[253], pare a fi, dacă nu o confirmare, cel puțin în convergență cu teoriile ulterioare, recente, și ele de succes publicistic, ale lui Francis Fukuyama din *The End of History?* (1989). În perioada denumită „post-istorică", pe care, după autorul amintit, o parcurgem, nu mai există nici artă, nici filozofie. Oricine poate fi artist, deci, practic, nimeni nu mai poate aspira sau avea această calitate.

O „contribuție" deloc neglijabilă la „moartea literaturii" aduce și critica literară. Unii o declară „moartă" (și încă la începutul secolului![254]). Pe de altă parte, „critica nouă" – din a doua sa jumătate – o transformă, direct sau indirect, într-o formă de „antiliteratură". Ea abdică de la identificarea, caracterizarea și ierarhizarea valorilor literare. Renunță la valorificare, pentru interpretări infinit deschise și „înțelegere". O culegere, deloc excepțională, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage* (T. Todorov, 1984) dă întreaga măsură a acestei crize. La un pol, refuzul oricărei interpretări. La cel opus, un abuz și un exces debordant de „lecturi", „interpretări" și „reflexii" literare, care dizolvă pur și simplu ideea de literatură.

În cercurile de avangardă, critica are, încă din primele decenii, o presă foarte proastă. Ea este respinsă ca o formă tipică de... „literatură". R. Desnos acuză, de pildă, pe A. Breton că „întreaga sa activitate este bazată pe critică literară sau artistică. Ceea ce îmi pare culmea literaturii"[255]. Etichetă cum nu se poate mai infamantă. Dar păcatele criticii nu se opresc aici. Ea cade în excese filologice, erudite, „gramaticale", denunțate cu aceeași vigoare și din perspectivă estetică. Dificil de redus la tăcere. Și această obiecție are o veche tradiție[256]. Savanții erudiți se dezinteresează total de „calitatea poetică" a textelor. Deci de însăși calitatea de bază a literaturii. Obiecția își păstrează în permanență actualitatea. O reia, în perioada actuală (cu referințe în același sens) și Hans Robert Jauss: în definitiv, nici un text n-a fost scris pentru a fi citit și interpretat de filologi[257].

Abuzului de comentarii, denunțat în termeni duri, i se adaugă încă o plagă a studiilor literare moderne: excesul de reflexie teoretică. Ea „ucide" literatura, arta în general, deoarece elanului creator i se opune o inhibiție permanentă a legitimării teoretice și, mai ales, preocuparea dominantă (dacă nu chiar exclusivă) de a observa și cultiva doar propriul mecanism de funcționare. O „literatură" ce se întreabă mereu de ce există, cum există, cum este posibilă și în ce mod poate sau trebuie să se exprime devine inevitabil sterilă, handicapată, fără vigoare și spirit constructiv. De acest adevăr și-a dat seama chiar și un poet reflexiv ca Paul Valéry (*Mauvaises pensées*,1941): „O literatură căreia i se observă sistemul este pierdută. Suntem interesați de sistem și opera nu mai are altă valoare decât a unui exemplu gramatical. Ea nu servește decât la a înțelege sistemul"[258]. Întreg structuralismul modern confirmă integral această

definiție negativă premonitorie. Prestigiul său scientist, încă tenace, inspiră ceea ce s-a denumit *Le Mirage linguistique* (T.Pavel, 1988).

Un adevărat narcisism, autism, solipsism literar contaminează, pe zone literare întinse, o astfel de mentalitate. Opera devine suficientă sieși. Iar autorul se transformă în propriul său „critic". În aceste condiții, critica literară profesionistă devine inutilă, inadecvată, sau se transformă într-o critică ideologică. Ea introduce un control sever al identității ideologice a scriitorului. Dacă nu este de „stânga", el este pierdut. Din perspectivă semiologică strictă, există tot „două critici": una ce se dezinteresează total de sensul textului și practică doar o lectură personalizată (*„ma lecture"*); a doua, care percepe, dimpotrivă, toate sensurile textului, dar pe care le arbitrează în funcție de momentul istoric, „într-o societate dominată de războiul sensurilor". Deci tot o formă sofisticată de a desființa monopolul „mic burghez" al sensului. Ceea ce ne întoarce la aceeași dicotomie ideologică, în care valorile literare, în sens estetic (tradițional), sunt total eliminate. A *critica* (în această perspectivă) înseamnă doar a „produce o criză" (*mettre en crise*)[259]. Deci o perturbare generală, subversivă, a tuturor sensurilor. Delegitimate în esență, exegeza, analiza de text, comentariul propriu-zis par lipsite de motivație și de sens. De altfel, după cum se afirmă, „Opera modernă se refuză comentariului; ea se definește prin chiar faptul că se refuză curentului; este prima condiție de a fi modern" (R. Barthes)[260].

Există, în sfârșit, și o altă primejdie: excesul analitic, reflexiv, teoretizant. Se produce, în continuare, o cantitate enormă de glose, exegeze, comentarii de diferite categorii, în general minore, în spirit tradițional. De unde riscul de a nu mai citi literatură, ci doar despre literatură. Nimeni nu mai „citește" și „consumă", la modul propriu, literatură. O avalanșă de literatură critică „secundară sau terțiară"[261] „îngroapă" literatura, elimină pur și simplu contactul direct, genuin, personalizat, cu textul literar. O cauză foarte importantă este reclama și publicitatea modernă, mascată frecvent sub formă de „cronici, „interviuri, „confesiuni", produsele directe ale culturii de masă. Fenomenul (o mare realitate a epocii), studiat de sociologia literară și a lecturii, este scos bine în evidență. Literatura, devenită obiect de consum, se dovedește a fi „ambalată" cât mai atractiv și vandabil posibil. Moarte sau supraviețuire sub altă formă? Totul depinde de psihologia și comportamentul „producătorului" și al „consumatorului" de literatură. Doar că apele se

despart radical. Ceea ce se „consumă" este de fapt o pseudo-literatură, o realitate recunoscută pe față. Iar literatura propriu-zisă tinde tot mai mult să fie desființată în esență.

Prin radicalitatea și intrasigența sa, dublate de prestigiul protagoniștilor săi, spiritul nagativist antiliterar, exprimat în forme extreme, învinge, după toate aparențele. O adevărată voluptate nihilistă, masochistă, se abate asupra literaturii. O voință a *răului*, a principiului său malefic, pare s-o inspire. Această patologie literară are afinități directe cu filozofia „neantului", care învinge „ființa", sau i se substituie și, în ultimă analiză, se confundă cu ea. În atmosfera depresivă a războiului și a înfrângerii, apare *L'être et le néant* de J.-P. Sartre (1943). Criza spirituală profundă și moda filozofică vulgarizată este climatul în care toate sinonimele negației literare proliferează. Fenomenul se dovedește fără precedent în întreaga biografie a ideii de literatură.

Bineînțeles, există și anticipări foarte semnificative în această zonă a avangardei, un rezervor practic infinit de negații literare. Jacques Rigaut, un obsedat al sinuciderii, este elogiat pentru faptul de a nu fi scris nimic. Se citează adesea declarația sa: „Voi toți sunteți poeți, iar eu sunt de partea morții". Obsesia morții inhibă, paralizează. Dar este dificil de disociat între obsesia negativistă – sinceră sau maladivă într-adevăr – și declarațiile cvasi-rituale în acest sens, care doar o transformă într-o temă literară ca oricare alta. Mai ales când expresia stilistică este impecabilă. Spre sfârșitul vieții, E. Ionesco, de pildă, se complace în astfel de confesiuni patetice, dificil de evaluat exact. Ceea ce se observă însă cu exactitate este supraabundența de formule care anulează, până la abuz, literatura. Se poate chiar stabili un mic „lexic" al negației literaturii. Ea devine, în mod inevitabil, stereotipă prin repetiție.

Dacă totul este „neant" sau „absurd", pentru ce să mai scrii? Dacă ești condamnat la „eșec", la „ratare", a persevera „în" literatură devine, dacă nu o mare eroare, în orice caz o contradicție. În *Jurnalul* lui F. Kafka literatura este menționată alături de alte eșecuri ale vieții sale (căsătorie, meserie manuală, studiul limbii ebraice, sionism etc.). „Tăcerea", „liniștea" devin soluții ale crizelor interioare. Tradusă în limbaj teoretic, definiția literaturii, în astfel de condiții, echivalează cu „absența" sa (formulă frecventă la R.Barthes), respectiv cu „vidul", „golul", „inexprimabilul". Momentul genetic „pur", care ar trebui să genereze literatura, este inaccesibil, irealizabil și deci „ratat" prin definiție.

Aspectul cel mai semnificativ al acestei negații este valorizarea sa, inversarea termenilor ecuației de bază. Obsesia absolutului literar prezidează, în esență, astfel de concluzii depresive. Eșecul, proiectul, schița neterminată sunt preferabile compromisului reușitei parțiale. La M. Blanchot, tema devine obsedantă. Scriitorul lucid este cel dintâi care-și sabotează opera. El nu mai are, el nu mai poate avea conștiința necesității și posibilității operei sale. Îi opune în mod paradoxal, pentru mentalitatea curentă, teoria și practica antioperei. Argumentul speculativ este (sau pare) imbatabil: chiar și „absența" dezvăluie și confirmă existența „ființei". Căci ființa nu poate fi gândită decât prin termenul său opus, care o confirmă și o instituie printr-o relație dialectic-antinomică. Antiliteratura își găsește, mai bine spus, își atribuie o bază ontologică. Neființa literaturii are deci o existență legitimă. Ar fi titlul de noblețe, marea sa justificare. Doar că proporția dintre argumentele antiliterare, de ordin ideologic, și cele ontologice este net în favoarea celor dintâi. Urmările asupra ideii de literatură și a definiției sale sunt considerabile. Suntem chiar în punctul nodal al teoriei antiliteraturii.

Ea se traduce, în ultima analiză, printr-o *definiție negativă a literaturii*. Este negată atât existența, ideea, cât și posibilitatea definiției literaturii. Autodistrugerea literaturii devine actul său de identitate. O mare abundență de formule negative datează încă din perioada avangardelor literare ale primelor decenii[262].

Faptul că acești precursori au fost total uitați nu înseamnă că ei nu există. De altfel, dacă privim cu atenție, observăm cum negarea ideii de literatură folosește, în esență, chiar și în perioada actuală, aceleași expresii. Este evident că negarea literaturii are formulele sale tipice, invariante: „mizeria literaturii", „dispariția literaturii", „moartea scriitorului" etc. Literatura se revoltă, în continuare, împotriva locurilor comune, „canoanelor", „modelelor", exteriorizării, pur și simplu, a subiectivității, concepției sale elitiste, nepopulare etc. Apar, totuși, și unele nuanțe noi.

Mai întâi, conștiința foarte explicită a „metodei" și a „tehnicii" definiției negative a literaturii, a modului său de elaborare. Ea se constituie printr-o serie de negații. Literatura este împinsă într-o zonă a imposibilității de a fi, a neantului inexprimabil. Limbajul său începe printr-un „vid" esențial, al incertitudinii oricărei comunicări și expresii, al abolirii oricărei semnificații. După cel mai insistent „teoretician" al acestei concluzii catastrofice (M. Blanchot): „Idealul literaturii este... de a nu spune nimic,

de a vorbi pentru a nu spune nimic"[263]. Se ajunge în felul acesta la situația paradoxală „care leagă literatura de imposibilitatea oricărei literaturi" (J.-P. Richard)[264]. Înțeleptul antic demonstra existența mișcării mișcându-se, făcând paşi demonstrativi. Teoriile antiliterare moderne, cu punct de plecare în ontologia neființei, în abolirea semnificației, a ideii de frumos etc., se refuză, dimpotrivă, verificării şi justificării experimentele. Ceea ce o caracterizează este, în esență, dogmatismul irațional(ist) al negației. O astfel de teorie a negativității literare este dificil de clasat ca „pozitivă".

Caracteristică este şi concepția conform căreia negativitatea este consubstanțială, intrinsecă, structurii operei literare. Cu alte cuvinte, contestarea se află chiar în interiorul său: „Într-o operă, contestarea operei este, poate, partea sa esențială"[265]. Forțe „critice" sau „mai bine spus misterios negative"[266] o domină, o dizlocă, îi distruge coerența, principiul unificator şi, în ultimă analiză, îi anulează identitatea. Din care cauză, literatura nici nu poate fi identificabilă. Ea decepționează, derutează (*décevoir*) orice identificare şi înțelegere. Este ireductibilă la orice proces definitoriu, unificator, global sau parțial. Intrăm în domeniul aleatoriu şi fără limită al indeterminării şi anulării principiilor ce legitimează şi „susțin" literatura[267].

Definiția negativă a literaturii se impune deci ca o concluzie riguros logică. Ea se constituie încă la nivelul scriiturii sub marele patronaj al lui Mallarmé, pentru care cuvântul *littérature* rimează cu *rature*[268]. Deci cu o continuă „renunțare" parțială sau totală la un text. Din acest punct de vedere, un precursor ilustru este, într-un sens, chiar şi... Boileau (*„Ajoutez quelquefois; et souvent effacez", Art Poétique*, I, v.174). Doar că în această perspectivă, radical negativă, actul scrierii îşi inversează sensul. Finalitatea sa nu mai este plenitudinea operei, ci „absența operei". Scriitura hipertrofiată devine devoratoare. Ea „înghite proiectul creator pe măsură ce tinde să se cristalizeze, să se fixeze într-o formă scrisă. Din care cauză, „literatura se îndreaptă spre ea însăşi, spre esența sa, care este dispariția". Ceea ce urmăreşte orice carte este, de fapt, „nonliteratura". O esență urmărită pasionat şi irealizabil (M. Blanchot[269]). După o altă formulă de aceeaşi inspirație, literatura este, în acelaşi timp, „destructivă şi distrusă" (R. Barthes[270]). Ea „basculează" în „neant", în vidul neființei, într-un fel de zonă *tao*. În ea, plinul şi golul, viața şi moartea, existența şi nonexistența se implică şi se anulează reciproc şi în serie infinită.

În acest context, cu accente atât de funebre, a recunoaşte – mai mult: a elogia – moartea literaturii devine un gest inevitabil. Ideea literaturii este inacceptabilă, absurdă, lipsită de orice legitimitate. Se proclamă „moartea ultimului scriitor" (M. Blanchot). „Din proiect în proiect, din eşec în eşec, până la realizarea (*édifier*) acestei crime definitive (*pur meurtre*) a literaturii, despre care ştim încă de la Mallarmé că este obsesia şi justificarea scriitorului modern" (R. Barthes). Dacă o astfel de atitudine are într-adevăr un sens profund, el nu poate fi decât mistic, mai bine spus: eshatologic. „Sfârşitul lumii", inclusiv ca apocalips al literaturii. Ea se prăbuşeşte şi dispare definitiv în catastrofa cosmică finală.

În general, „moartea literaturii" are explicaţii mai puţin speculative. În zona anglo-saxonă, atitudinea dominantă ar putea fi considerată „pragmatică". Un dezinteres general pentru *belles lettres* este bine scos în evidenţă. De asemenea şi „moartea conceptului occidental de artă şi literatură". Mai precis: a ceea ce se numeşte *high culture,* sinteză a celor mai înalte valori spirituale şi morale[271] ale epocii. Şi mai radicală este filozofia nihilistă a negării oricărei semnificaţii. După un reprezentant al „noii critici", nu există nici o conotaţie. Semnificaţia nu este nici politică, nici istorică, nici ştiinţifică etc. Ea nu este decât *nothing,* o anume stare de „graţie" absolută a negaţiei totale[272]. Reapare deci, din nou, o nuanţă „teologică" neaşteptată.

Forma organizată a acestei demolări teoretico-critice integrale poartă numele de *deconstructivism.* Volumele cu acest *label* sunt destul de numeroase şi tendinţa lor nihilistă duce la desfiinţarea oricăror studii literare, de unde şi reacţii ostile (R. Wellek[273]). Se refuză literaturii orice „concept al unei semnificaţii implicite". De asemenea, orice preconcept de a o „gândi" într-un mod sau altul[274]. De unde o „demistificare" (de fapt negare) continuă şi integrală a accepţiilor posibile, pe toate planurile. După unii, intervine o ripostă dată structuralismului şi semioticii, poate mai bine spus exceselor sale. De altfel, teza de bază a „noţiunii deconstrucţioniste despre textul literar este demonstrarea incapacităţii (*inability*) limbajului de a denunţa ceva în afară de sine însuşi"[275]. Or, o literatură total desemantizată, desimbolizată, este o nonliteratură. La acelaşi rezultat se ajunge şi din direcţia opusă, a textului definitiv „închis". Deci infinit interpretabil sau spus tuturor distorsiunilor, deviaţiilor, desfigurărilor, parodiilor etc.

Scopul final – după cum se şi exprimă un teoretician al acestui curent, J. Culler – este deconstrucţia „conceptului însuşi de literatură"[276], dasfiinţarea sa radicală. „Elementul autodistructiv al literaturii, necesitatea sa de autoanulare" (Ihab Hassan [A11]) este nota cea mai specifică. O consecinţă esenţială a tendinţei generale de negare a tradiţiei culturale dominante. Sau, după un alt teoretician: „Deconstrucţia este antiteza activă la orice ar putea fi critică (literară), în sensul valorilor şi conceptelor sale tradiţionale"[277]. Nu există deci nici literatură şi nici critică literară. Cum ar putea fi (posibilă) în astfel de situaţii-limită, o definiţie a literaturii?

Spiritul negativ antiliterar trage deci singura concluzie ce se impune: literatura nu se poate defini. Definiţia sa este imposibilă. După unii, ea ar face parte din categoria „problemelor fictive", „fanteziste" (*bogus questions*), asemenea altor întrebări complicate şi insolubile de acelaşi tip: „Ce este tragedia"?, „Ce este poezia"? şi celelalte[278]. Alţii adoptă o poziţie agnostică. Nu pot decide între cele două ipoteze: „există" şi „nu există" literatură. Ea nu are, în orice caz, nici conţinut, nici contur precis. Sau este, cel mult, un fel de „obiect fractal" (un nou termen de actualitate), fragmentat, haotic, vag ordonat, indefinibil. Deconstructivismul, amintit mai sus, include şi definiţia literaturii[279]. Nici din perspectiva teoriei lingvistice consecvente a literaturii nu este recunoscută o „categorie formală" denumită „literatură"[280]. Paradigma *langage* se aplică oricărui tip de discurs. Cuvântul ca atare nu corespunde nici unei realităţi, nici obiective, nici „în sine". Din care cauză, „literatura" trebuie regăsită şi reinventată mereu. Ea se sustrage oricărei „determinări existenţiale"[281].

Astfel de negaţii revin circular, în termeni identici, cvasi-identici sau omologabili, un adevărat *perpetuum mobile* al desfiinţării sau distrugerii ideii de literatură. Într-o zonă a „noii critici" se poate chiar vorbi de un loc comun. Argumentele se repetă cu insistenţă. Multitudinea de sensuri, de înţelesuri, a literaturii – despre care întreaga noastră *Biografie* documentează pe larg – dilată noţiunea până la pulverizare. Literatura nu mai poate fi percepută ca obiect de cunoaştere. Conţinutul său se destramă (*se dissipe*)[282]. Nimeni nu ştie unde începe şi unde se sfârşeşte. Care este criteriul după care disociem între „literatură" şi „nonliteratură"? El, de fapt, nici nu există. După cum nu este posibilă nici o totalizare şi, deci, nici o generalizare. Ne-am mai întâlnit cu astfel de obiecţii şi atunci când am evocat dificultăţile ideii de *literatură universală*.

Ea nu poate duce decât la o teorie coerentă dar sterilă. Existența unui „discurs literar" omogen este o himeră. Tot ce se poate accepta este o tipologie a „discursurilor", a subdiviziunilor literaturii, a genurilor sale[283].

De îndată ce este supusă analizei, „literatura" se evaporă, dispare, „moare". Definiție, din nou, imposibilă. Căci situația sa este (aparent) profund paradoxală: „Literatura nu poate deveni posibilă decât în măsura în care este imposibilă". Sofismul este însă evident: nu este deloc dovedit că nu se poate vorbi decât de „moartea" a ceea ce se vorbește (scriitura, literatura etc[284]). După cum tot sofistică, sau indemonstrabilă, sau aporetică este și o altă pseudo-concluzie: „Nu știi nici ce este, nici cine este. Și atunci începe, poate, literatura" (J. Derrida[285]). Incertitudinea este totală. Orice definiție poate fi oricând dezmințită. Literatura este deci permanent și esențial „inconsecventă (*inconsequential*) cu propria sa definiție" (Ihab Hassan[286]).

Antiliteratura devine, astfel, în această perspectivă, ultima definiție a literaturii. Este, în orice caz, cea mai spectaculoasă contribuție a secolului 20 la „biografia" ideii de literatură. Poate că termenul de *post-literatură* ar fi cel mai adecvat pentru acest *dead-end*. Dacă orice definiție este imposibilă, utopică, inutilă, tot ceea ce depășește limitele literaturii intră nu numai într-o altă zonă a cunoașterii, dar consacră – teoretic vorbind – moartea și dispariția totală a literaturii. Doar că, în realitate, este vorba numai de o „moarte aparentă".

9. Dacă transpunem întreaga situație în plan arhetipal, inclusiv mitic – și cine ne poate opri, cu bune argumente, și de la o astfel de referință? – observăm că ne aflăm, în esență, în fața unei versiuni moderne a „mitului eternei reîntoarceri". În ordinea arhetipală a ciclului cosmic, „moartea", „renașterea", catastrofa finală, urmate de regenerarea și purificarea totală, sunt fenomene universale ce revin periodic. Inclusiv în istorie, în artă, în literatură. *Reîntoarcerea literaturii* este înscrisă în însăși „ființa" sa, în mecanismul său interior. Spiritul său negativ, autodestructiv, „antiliterar", nu este deci nici definitiv, nici ireversibil. El poate fi depășit și învins cu regularitate. Și chiar prin propriile forțe ale literaturii. „Moartea" sa iremediabilă rămâne doar o himeră nihilistă, o utopie a negativității imposibile.

Mircea Eliade, care a studiat *Le mythe de l'éternel retour* (1961), vorbește și de „supraviețuirile" acestui mit, de „repetițiile" sale arhetipale, inevitabile. Însă o trimitere directă la reîntoarcerea ciclică în conștiința

literară modernă nu se face. Ea este totuşi mai mult decât evidentă atunci când examinăm, în primul rând, manifestele şi psihologia specifică avangardelor literare din primele decenii. Se preconizează o *tabula rasa* violentă a întregii literaturi anterioare (şi futurismul, apoi dadaismul oferă foarte bune exemple), urmată de o nouă literatură: purificată, regenerată, renăscută, după marele masacru al „clasicităţii" sub toate formele[287].

Mai mult decât atât. În spirit independent şi la distanţă de una şi chiar două generaţii, scriitori şi critici de formaţii diferite (şi nu totdeauna de „avangardă") ajung la aceeaşi concluzie. Iată, de pildă, pe Marcel Proust vorbind despre pictura modernă, în speţă despre Renoir: „Acesta este universul nou şi perisabil creat de curând. El va exista până la o viitoare catastrofă geologică ce va produce un nou pictor sau un nou scriitor original"[288]. Alte referinţe sunt şi mai explicite în legătură cu conflagraţia purificatoare finală, a focului mituitor, urmat de renaşterea spirituală[289]. Fr. Ponge este elogiat şi el pentru „maniera de a concepe literatura ce începe mereu de la zero". Tendinţă considerată „fundamentală pentru literatura modernă"[290]. Nu este lipsit de semnificaţie nici faptul că E. Ionesco se exprimă exact în aceiaşi termeni: „Ceea ce va trebui... este a face o literatură integral nouă, a reîncepe de la zero şi a parcurge diferitele etape, a reîncepe, poate, cu o literatură naivă"[291]. Astfel de declaraţii se produc în plină vogă, violent negativistă, a antiliteraturii. Ceea ce dovedeşte că literatura îşi secretă singură anticorpii, ce o apără de propria distrugere. Dar există şi alte indicii în acelaşi sens. Unele şi mai semnificative.

O situaţie circulară tipică frecventă (de aceeaşi natură) este de a scrie că nu poţi să scrii. A scriitorului care scrie că nu poate să scrie. Atitudine paradoxală, pozitivă şi negativă în acelaşi timp. Imposibilitatea exprimării este mărturisită ca o profundă dramă interioară. Dar irezolvabilă, deoarece însăşi această confesiune se transformă inevitabil în scriitură. La L. Artaud, la S. Beckett întâlnim o astfel de dilemă şi contradicţie. „A scrie pentru a tăcea tot mai mult"[292] devine o situaţie emblematică. Limbajul şi scriitura sunt obligate să trişeze, să se autodemistifice, să exprime exact contrariul a ceea ce ar voi sau trebui să exprime. Nu poţi să denunţi cu eficacitate „scrisul" fără să încetezi efectiv de a scrie. Or, ceea ce se produce pe scară largă este la antipodul acestui ritual profund literar. De altfel, imposibil de evitat. Chiar şi cei mai convinşi şi fervenţi teoreticieni ai antiliteraturii, antiscriiturii,

descoperă noțiunea clasică, fundamentală, de *dictator, dictare.* Doar că ei o interpretează greşit, ca o formă de „antiliteratură"[293]. Când, în realitate, scrisul, actul de dictare, instituie, chiar la nivel etimologic, *literatura.*

Apariția noilor „scrieri" mecanice, electronice, în general *mass media,* în ciuda aparențelor, nu distruge scrisul în forma sa tradițională. El nu cedează în fața acestui asalt mediatic. Rezistă, cu succes evident, agresiunii audiovizualului. Din acest punct de vedere, antiliteratura este şi rămâne imposibilă. Literatura continuă să existe, chiar dacă ea este obligată, într-adevăr, să coexiste cu totalitatea noilor tehnici audiovizuale[294]. Profețiile catastrofice ale lui Marshall McLuhan nu se verifică. Aşa cum fotografia nu a distrus pictura, nici casetele audio-video nu au distrus textul scris şi tipărit. Şi nici nu-l vor desființa vreodată. Este o concluzie la care ajung toți criticii lucizi şi bine documentați ai acestei situații. Începând cu W. G. Ong, specialist reputat al oralității şi tehnologizării cuvântului, şi terminând cu R. Wellek, critic al „atacului" împotriva literaturii. Referințele sunt numeroase şi duc la o singură concluzie: *literatura* şi respectiv *scrisul* şi *cartea* continuă să supraviețuiască. Existența lor nu este nici amenințată, nici periferică. Un *Forum al culturii scrise,* reunit la Paris (1996), chiar denunță, în termeni polemici, dominarea audiovizualului. La *Târgul de carte* internațional de la Bucureşti (1996), Umberto Eco se proclamă un apologet al cărții. Cu ea întreținem o relație mult mai „destinsă", mai flexibilă, mai liberă decât poate oferi calculatorul[295]. Ceea ce este evident.

Supraviețuirea literaturii devine, în astfel de împrejurări, o formă de reafirmare a vitalității sale şi, deci, a permanentei „reveniri" în actualitate. În ciuda numeroaselor atacuri, literatura se „reface" mereu. Se dezminte cu regularitate alarmismul morții „premature". Întrebarea *Vie ou survie de la littérature* rămâne deci fără sens. Doar o temă publicistică pentru numere monografice de reviste, preocupate de teme *à la page* (*N.R.F.*, 214/1970). T.V. nu poate înlocui, în toate situațiile şi pentru toți telespectatorii, nevoia de reverie, imaginație, evaziune sau reflexie, satisfăcută şi *altfel* decât în fața micului ecran. Standardizarea, uniformizarea integrală nu este posibilă la scară globală. Totdeauna se vor găsi şi „inconformişti", „marginali", altfel spus partizani convinşi ai culturii alternative scrise. O minoritate, pentru care cultura scrisă şi tipărită reprezintă o necesitate existențială. Dovadă că se editează cărți în continuare şi chiar în tiraje de masă.

Dar şi mecanismele interioare ale literaturii se opun autoanulării, la o privire atentă. Câteva situaţii sunt tipice şi ele pot fi rezumate cu uşurinţă. Se configurează următoarea schemă. Literatura se întreţine, supravieţuieşte şi se dezvoltă, în primul rând, prin existenţa literaturii anterioare. Este ceea ce s-a numit – inclusiv în această *Biografie – literatură cu literatură*. O literatură care se alimentează prin ea însăşi, din propria substanţă. Permanentul antagonism *poezie/literatură*, urmărit anterior în toate etapele sale – în care poezia introduce elementul perturbator, de spontaneitate şi inovaţie permanentă, împotriva literaturii clasicizate – nu poate elimina fenomenul frecvent al imitaţiei, clişeelor, temelor şi tipurilor literare, chiar şi al unor canoane. Comentariul critic se transformă şi el, la rândul său, în literatură. Este asimilat, considerat şi definit ca atare. Inclusiv în *Biografia* de faţă, dar şi în „noua critică": nu este vorba de un tip special de cunoaştere având ca obiect literatura, ci de o „ramură particulară a literaturii, care are literatura drept subiect"[296]. Ceea ce constituie o bună şi permanentă metodă de a o „dubla", de a o parafraza, de a-i spori volumul şi semnificaţia.

În aceeaşi schemă se înscrie şi reacţia simbolizată, încă în secolul trecut, de Mallarmé, a cărui concepţie literară este diametral opusă tradiţiei curente: „Da, Literatura există... ea singură, în afară de orice altceva"[297]. De altfel, necesitatea construcţiei literare este recunoscută ulterior şi de cei mai radicali avangardişti, adversarii ireductibili ai literaturii de tip canonic. André Breton o recunoaşte deschis: „Totdeauna există un minimum de direcţie, în general în sensul *aranjamentului poemului*"[298]. Se recunoaşte deci implicit existenţa unui principiu imanent al autoconstrucţiei, un impuls organic al autostructurii, o rezistenţă autodefensivă. Ceea ce sfidează orice îndoială şi negare teoretică a literaturii. În faţa acestei realităţi ireductibile par să se încline chiar şi cei mai radicali teoreticieni ai nonliteraturii. Ce este în joc? se întreabă M. Blanchot. Ca „literatura să existe". „Literatura trebuie să renască din inocenţa şi puritatea sa, altfel spus, în starea sa naturală" (*à l'état sauvage*[299]; o astfel de intuiţie a avut şi Rimbaud).

A nega existenţa literaturii este imposibil. Şi dovada cea mai simptomatică (un argument în plus) a vitalităţii sale invulnerabile este afirmarea şi demonstrarea impulsului creator primordial, ireductibil, inclus şi exprimat chiar în actul negării sale. O demonstraţie de prim ordin, de creativitate dialectică. Sau, în termeni mitici, simbolizată de pasărea

Phoenix, ce renaşte din propria sa combustie şi cenuşă. Când limbajul critic se schimbă, această realitate este definită sub forma literaturii care „operează propria distrugere pentru a reînvia sub speciile scriiturii"[300]. Literatura rezistă, în acelaşi mod, şi „deconstructivismului". „Forţa literaturii" nu poate fi negată[301]. Situaţie ce se verifică la nivelul comportamentului scriitorului, profesionist sau nu. El are coonştiinţa „profesiei literare inevitabile"[302], indiferent de întreg eşafodajul nonliterar, metaliterar sau metacritic pe care literatura îl inspiră. Chiar şi scriitorii care scriu împotriva cărţilor doresc să le fie citite cărţile. Situaţie involuntar ironică.

Scriitorii autentici nu acceptă de fapt niciodată să supravieţuiască doar printre ruine. Am reamintit de repetarea inevitabilă a ciclului cosmic, a reconstruirii „noii lumi", a regresiunii în haosul indistinct, urmat de o nouă creaţie, omologabilă unei adevărate cosmogonii. Supravieţuirea mitului în literatura modernă, îndeosebi epică, dovedeşte, o dată mai mult, că infrastructura literaturii este şi rămâne indestructibilă. Chiar dacă, aşa cum s-a şi afirmat, se produce o „camuflare" abilă şi, adesea, greu de depistat a mitului. Cât despre recuperarea „mediatică" a tendinţelor negative ale artei moderne, ea dovedeşte aceeaşi reconversiune pozitivă: „Niciodată, poate, în istorie, artistul n-a fost mai sigur ca astăzi că, pe măsură ce este mai îndrăzneţ, inconoclast, absurd, inaccesibil, el va fi tot mai recunoscut, lăudat, alintat, idolatrizat"[303]. Succesul de masă, publicitar sau nu, al artei moderne, inclusiv *kitsch*-ul, confirmă acelaşi fenomen al revenirii şi supravieţuirii, al reconvertirii negaţiei literare într-o nouă formă de creaţie.

Ultimul element al acestei „scheme" *ad hoc*, bine atestată pe întreg parcursul secolului 20 (care demonstrează aceeaşi supravieţuire şi „reîntoarcere" inevitabilă a literaturii), este, de fapt, şi cel mai „literar" dintre toate: transformarea negării literaturii în temă literară. „Moartea" şi „autodistrugerea" literaturii devin subiecte literare. Scrisul care scrie că nu... poate să scrie constituie o metodă şi un gen literar, un stil, o formă de existenţă publicistică şi editorială. Se scriu studii întregi despre „literatura nihilismului", care nu are numai un substrat filozofic („filozofia absurdului"), ideologic („revolta împotriva societăţii") şi etnic („nihilismul sufletului rus")[304].

Rădăcinile sunt, în primul rând, avangardiste, cu toate prelungirile lor, până în perioada actuală. Problema a fost de altfel studiată, inclusiv

cu implicațiile sale involuntar literare[305]. Fenomenul se verifică și în artele plastice: tabloul care se distruge pe el însuși (M.Duchamp) etc. Se constituie chiar și un clișeu sau un semiclișeu al „poeziei nonpoeziei" (Fr. Ponge trece drept cel mai tipic reprezentant al său), al romanului ce este „sfârșitul romanului" (*Ulysse*, de pildă), al „literaturii (care) trăiește, în perioada actuală, mai ales din propria sa negație" (Italo Calvino[306]) etc. Literatura modernă nu numai că-și asumă, dar și cultivă cu intensitate această teorie a negativității fecunde, creatoare. Ea este dublată de conștiința ambiguității sale fundamentale. Un fel de mănușă sau umbrelă întoarsă cu regularitate pe dos. Pentru a folosi și noi o imagine literară de același tip și semnificație.

Un alt aspect important, cel puțin la fel de semnificativ, al acestei tendințe este teoretizarea critică intensivă a negativității creatoare. Ea devine chiar una din temele de predilecție ale „noii critici". Un cap de serie, reprezentativ, R. Barthes, dovedește inventivitate în lansarea unor formule paradoxale, voit „scandaloase". Dandismul intelectual nu este, bineînțeles, exclus. Nu mai puțin însă luciditatea unei noi situații literare, a unei realități de fapt: „A cânta mai bine necesitatea de a muri" sau „literatura este însuși modul de a fi al situației imposibile, deoarece ea singură poate să vorbească despre vidul său și, spunându-l, ajunge din nou la plenitudine". Sunt doar două din aceste *bon mots*[307] de efect.

Ideea de „literatură negativă" este și ea curentă în aceeași zonă publicistică. Ca și a comunicării necomunicării, a existenței literaturii ce spune ceea ce nu este, dar nu poate să spună ceea ce este. O perplexitate perpetuă o definește și ea se consumă într-un autotelism involuntar al scriiturii. A transforma orice „discurs" în contrariul său tăcut, o tehnică ce „pentru noi, astăzi, este literatura însăși"[308]; a nu putea înțelege literatura decât depreciind-o[309]; a scrie la infinit că nu poți să scrii (A. Artaud). O temă frecvent reluată și de M. Blanchot – îndeosebi în *L'Espace littéraire* și *Le livre à venir* (1959): a scrie cărți pentru a spune că nu pot fi scrise, sau că toate cărțile sale sunt construite pe „neant", înverșunat „să scrie contra scriiturii". Ceea ce devine un adevărat ritual litanic negativist generalizat. În cele din urmă, dăm dreptate lui E. M. Cioran: „Adevăratul scriitor...nu scrie despre a scrie"[310]. Un gest legitim doar atunci când, de fapt, nu ai efectiv nimic de spus. Un camuflaj subtil al sterilității inavuabile.

Privind retrospectiv, sintetic – în lumina tuturor considerațiilor antiliterare ale secolului 20, acum la sfârșitul său –, ne dăm mai bine seama de adevăratul sens al acestor concepte la modă: *aliteratura, antiliteratura, moartea literaturii.* Este vorba de fapt, doar de „moartea vechii literaturi", cu canoanele și ierarhiile sale, de pierderea prestigiului „marilor cărți", dublată de o „revoluție" ideologico-socială, pe fundalul unei revoluții tehnologice audiovizuale fără precedent. În noul context, literatura de tip tradițional nu mai este „plauzibilă", credibilă, convingătoare și „utilă". O analiză notabilă a acestei situații oferă *The Death of Literature* de Alvin Kernan (1990), care demonstrează „schimbările complexe ale unei instituții sociale (literatura, *n.n.*) într-o epocă de transformări politice, tehnologice și sociale radicale". Acest fapt nu înseamnă că „activitatea literară" nu continuă: editare, publicistică, premii literare, critică, erudiție, cursuri academice etc.[311] Ceea ce „moare" este doar concepția tradițională romantico-modernistă a literaturii, într-o societate hipertehnologizată, precum cea din SUA. Tendința sa de universalizare totală rămâne însă problematică, cel puțin în viitorul imediat previzibil.

Pe „vechiul continent" și în restul lumii, transformările n-au ajuns încă la acest grad de radicalizare. Sunt parcurse doar o serie de etape intermediare, de o durată indeterminabilă. Ele demonstrează, pe de o parte, cum contestarea literaturii rămâne, în permanență, o problemă actuală, la ordinea zilei. Pe de altă parte, modul cum conștiința literară a secolului resoarbe, convertește și transformă, cu regularitate, în „literatură" întregul *trend* și mecanism antiliterar. Este evident că acest proces constituie nu numai ultima etapă a „biografiei" ideei de literatură, dar și contribuția, poate, cea mai originală a epocii la reformularea ideii de literatură, care se „întoarce" invariabil la punctul de plecare. Chiar dacă negarea sa cea mai violentă și totală echivalează cu o „renaștere" în forme noi, definite în general ca „post-moderne". Dar, în esență, *litera*, „literalitatea" literaturii sau a antiliteraturii, care – sub orice formă – tot printr-un text literal se exprimă, nu poate, nu are cum să dispară. Cât timp scrierea continuă să rămână o imensă realitate și inevitabilă și invincibilă.

Procesul are, încă o dată, rădăcini istorice, în general trecute cu vederea. Avangardele literare, din primele decenii ale secolului, au din plin această intuiție premonitorie, ce face o mare carieră. Distrugerea

care devine construcție, antiliteratura ce devine literatură, creația prin negație și invers, valorificarea pozitivă a creației fac parte din polaritățile teoretico-literare fundamentale ale spiritului avangardist. Negarea dadaistă continuă creația. Antiarta devine „artă". Antiliteratura suprarealistă se transformă într-o nouă formă de literatură etc. Toate acestea sunt concepții bine clasate și studiate, ce revin în mod inevitabil, demonstrabile prin zeci de referințe[312]. Antiliteratura folosește, în continuare, metode literare. O realitate recunoscută retrospectiv și de un mare pionier al acestei demolări sistematice a literaturii precum T. Tzara *(Le Surréalisme et l'Après-Guerre,* 1966[313]). Surprinde chiar și rapiditatea cu care nonliteratura, ce se metamorfează în literatură, devine un adevărat clișeu. Cea mai bună dovadă, de fapt, de literaturizare continuă a operei ce echivalează cu absența operei, o buclă ce se închide inevitabil. Subiect și de reflexie pe tema (eternă) a pseudo-„originalității" teoriilor literare.

O contribuție de prim ordin la afirmarea și generalizarea acestei concepții, frecventă în a doua jumătate a secolului, o aduc scriitorii, criticii și publiciștii (mai ales), de orientări diverse. Această convergență, chiar dacă discontinuă și desfășurată pe planuri paralele, este semnificativă. Am amintit de cazul avangardelor, pentru care antipoezia conduce inexorabil la poezie. Lacuna și absența creează. Sunt idei exprimate în cadrul inversării generale a tezelor tradiționale despre poezie și creația literară. Dar și după P. Valéry (1929): „c'est le manque et la lacune qui créent"[314]. Cine, în astfel de situații, „imită" pe cine? Sau este vorba, mai curând, de experiențe personale independente, autentice, ale scriitorilor ce fac, în mod deliberat, experiența eșuată a antiliteraturii, ratată cu regularitate?

Este cazul (dincolo de orice afectare și mimetism posibil) unor autori ce ilustrează, în mod exemplar, situația de a deveni „scriitori fără voie": S. Beckett, Fr. Ponge, între alții. Confesiunile nu lipsesc. Una de A. Artaud: „Am debutat în literatură scriind cărți pentru a spune că nu puteam scrie nimic"[315]. A doua de E. Ionesco: „Recad neîncetat în literatură". Și aceasta în ciuda convingerii sale că „trebuie să se ajungă la nonliteratură, la antiliteratură, pentru că literatura trebuie să se nege ca literatură"[316]. Dar este vorba de o stare de spirit mult mai generalizată. Ea este profund caracteristică pentru conștiința literară a epocii și poate fi rezumată prin trei concluzii. Ele echivalează cu o adevărată cădere de cortină la sfârșitul de spectacol al *Biografiei* noastre.

1. Percepția fenomenului antiliterar, care devine „literatură", într-un mod sau altul, este bine atestată pe întreaga durată a secolului. Situația nu este nici accidentală, nici lipsită de motivație. Cazul avangardelor literare, amintite în repetate rânduri, nu este însă singular. În mod independent şi din perspective opuse, filozofi şi critici – care numai de „avangardă" nu pot fi numiți – fac aceeaşi constatare. Amintim de J. Maritain [317] (1935); de critici şi eseişti ca J. Paulhan, R. Caillois, G. Picon, Claude Roy. Referințele sunt deci mai numeroase decât s-ar bănui şi ele au semnificația lor istorică. Citâm, cu titlu de „eşantion" reprezentativ, doar pe ultimul critic din această serie[318].

Când problema începe să se sistematizeze (un reper: J.-P. Sartre, 1948[319]), se ajunge la o schemă aproape *ne varietur*. Surprinde chiar monotonia unor idei cu paternitate greu de stabilit. Un rezumat „al metamorfozei antiliteraturii în literatură" defineşte întreg acest proces prin concepte-cheie: revenire, substituire, recuperare, autoproducție, reconstruire a literaturii. Literatura se refuză în mod inutil ei însăşi, deoarece eşuează cu regularitate în inevitabila (şi detestabila!) literatură. La M.Blanchot, problema se complică printr-o metafizică negativă (destul de nebuloasă de altfel) a literaturii. Dar la R. Barthes. T. Todorov, Ph. Sollers (pentru a ne rezuma numai la critici francezi mai familiari cititorilor noştri) ideile amintite, devenite curente, revin cu insistență. Uneori chiar până la saturație. Sarcasmul poziției opuse este cunoscut : cine declară cu orice ocazie că nu „poate", nu „trebuie", nu este „necesar" să scrie, pur şi simplu... nu mai scrie. Ceea ce nu se întâmplă... Uneori astfel de confesiuni sună ca o cruntă şi involuntară autoironie. „Voiam să îngrop literatura. Nu făceam decât s-o inaugurez"[320].

2. Deosebit de semnificativă este şi mărturia directă a scriitorilor ce au făcut nemijlocit această experiență. Am menționat mai sus o astfel de situație. Ea se verifică pe scară largă şi, cu intermitențe, pe întreaga durată a secolului. Adevărata valoare a unor astfel de confesiuni priveşte nu numai introspecția acestui proces (incontestabil), dar mai ales faptul că el generează şi ilustrează noi forme de literatură. Funcționează nu numai instinctul de supraviețuire literară („Literatura a murit"!, „Trăiască literatura"[321]), dar şi tendințe specifice oricărei „opere" sau „preocupări" literare: a. „Dezgustul" literar constituie, în primul rând, o atitudine frecventă, deoarece în acest mod literatura se „purifică", se regenerează, îşi regăseşte „noutatea" originară (A. Artaud[322]); b. Negarea, distrugerea

literaturii banale este urmată de o „nouă literatură", care renaşte „sub o altă formă" (E. Ionesco[323]). Problema „noilor forme" antiliterare merită o atenţie specială deoarece ideea de literatură, la sfârşitul secolului 20, se îmbogăţeşte cu noi aspecte şi nuanţe. Sfera literaturii se lărgeşte considerabil. Ea se liberalizează, evadează din clişeu şi canonic, dar nu dispare. *Literatura de masă, paraliteratura, subliteratura* – evocate la timpul lor – urmăresc sau produc, în mod involuntar, acelaşi efect. Dar destul de elementar şi imediat accesibil. Noile mecanisme şi procedee sunt mai subtile.

O preocupare insistentă este, în primul rând, depoetizarea poeziei, a literaturii în general. Ceea ce se practică este o poezie a nonpoeziei, stilul fără stil. Efectul se obţine prin folosirea a cât mai multe elemente neimagistice, de limbaj cotidian, realist. Operaţie oarecum asemănătoare deosebirii dintre reportaj şi romanul de pură imaginaţie. Ierarhia dintre aceste două sensuri se inversează. Pe o treaptă mai radicală se situează poezia concretă, pur vizuală, sau a textului lipsit de semnificaţie, care doar „există", se susţine prin el însuşi. Ne amintim şi de formula poetului american Archibald MacLeish („Un poem nu trebuie să semnifice/ci să fie."). Proiectul, hazardul, literatura *à faire* devine şi ea mai importantă decât literatura realizată. În esenţă, orice costrângere este refuzată. Noi forme literare, noi tehnici, inclusiv inventarea de noi cuvinte posibile şi chiar de dorit. Este „programul", de pildă, al grupului *Oulipo. La littérature potentielle* (1973), atelier de literatură potenţială. Proiect ratat practic, semnificativ totuşi ca punct de plecare.

Comentarea autoironică, demontarea trucurilor literare (un mare precursor: Lautréamont), evadarea din banal prin hiperbanal (E. Ionesco) şi mai ales autoparodierea creaţiei rămâne procedeul cel mai curent. Parodia literaturii, procedeu tipic antiliterar, cu efecte literare inverse, este clasată, în ultimele decenii, în categoria „postmodernismului". În *The Politics of Postmodernism* (1989), autoarea, Linda Hutcheon, care-i consacră un întreg capitol, susţine că nu există o adevărată neutralitate politico-ideologică nici în astfel de cazuri. O parodiere a definiţiei literaturii întâlnim şi la autorul maghiar Karinty Frigyes, într-un pseudo-lexicon. Evident, parodia este un procedeu mult mai vechi. Dar acum el este folosit şi teoretizat ca instrument prin excelenţă antiliterar, de negare declarată şi radicală a literaturii prin ea însăşi. Metodă cu rezultate convingătoare. Valoarea negativă a literaturii este convertită în valoare pozitivă, prin

chiar mecanismul parodic al exagerării, demontării procedeelor folosite, al „denudării" (după terminologia formaliştilor ruşi). Percepem imediat cum „se trag sforile" şi satisfacţia demistificării se transformă în plăcere sau emoţie definită (în termeni tradiţionali) ca „literatură".

3. Concluzia ultimă se dovedeşte de o simplitate şi concizie dezarmantă: dacă nonliteratura este în realitate imposibilă, *antiliteratura* rămâne o idee lipsită de consistenţă şi de reală justificare. Ea poate fi susţinută, mai bine spus postulată teoretic. Într-un sens, ea constituie ultima definiţie a literaturii „produsă" de secolul 20. Dar contestată şi profund contestabilă de la un capăt la altul. Deci *anti... antiliteratura* este perfect justificată, legitimă.

Dacă totul revine sau „sfârşeşte" în literatură; dacă literatura antiliteratură nu este efectiv posibilă (observaţie frecventă); dacă nu se poate vorbi de o criză a limbajului decât pentru cei ce nu au ce spune; dacă „a deprecia 'scriitura' este o precauţie pe care şi-o iau, din când în când, scriitorii nuli" (cum observă încă la începutul secolului Remy de Gourmont[324]), rezultă că antiliteratura este şi rămâne o construcţie teoretică literară arbitrară. Sub raport semantic nu i se poate nega contribuţia. Dar, după cum nici de o... entropie a literaturii nu se poate vorbi, nici despre *nonliteratură, antiliteratură* nu se poate discuta decât în termeni pur teoretici, speculativi, ipotetici şi mai ales neverificabili practic în realitatea curentă, imediată a literaturii. Conceptul este de altfel respins din diferite direcţii[325]. El pare să fi pierdut mult din impactul publicistic şi mai ales polemic din ultimele decenii, al perioadei sale de glorie.

*

Capitolul teoretic al *antiliteraturii* româneşti (despre care nu există încă nici o schiţă sau studiu de sinteză) prezintă un anumit interes în cadrul *Biografiei* noastre din mai multe motive. La prima vedere, pare doar un „produs de import", o problemă de pură sincronizare mecanică, facilă, exterioară. Conceptul pătrunde, în primul rând, prin imitaţie, mimetism teoretic, aliniere lipsită de personalitate la conştiinţa literară internaţională a epocii.

La o privire mai atentă se observă însă că, în anumite cazuri precise, sincronizarea inevitabilă este dublată de o experienţă antiliterară autentică. De unde, o justificare şi o legitimare reală a *antiliteraturii*. Se poate vorbi, efectiv, la o categorie de scriitori români, de o realitate

interioară profundă. Refuzul, sub diferite forme, al literaturii, corespunde unui impuls real, chiar dacă eticheta verbală pare adesea exotică şi superficial-mondenă. Câteva faze şi etape ale acestui proces pot fi de altfel identificate cu destulă uşurinţă. Pătrundem şi în acest mod (ca şi în cazul *literaturii de masă, subliteraturii* şi *paraliteraturii*) în mecanismul interior al modernizării conştiinţei literare româneşti a secolului 20. Extrem de permeabilă, receptivă şi necritică, ea face şi eforturi vizibile de asimilare în adâncime. Dincolo de multe ratări şi ecouri superficiale, există şi aspecte pozitive ce merită atenţie.

Dacă excepţăm reacţia polemică antiretorică a lui Titu Maiorescu, de la începutul secolului (*Oratori, retori şi limbuţi*, 1902-1903), prima menţiune antiliterară (după informaţiile noastre) nu apare în critica literară, ci în cea plastică. Sensul este clasic, verlainian, şi poate fi considerat un ecou cultural curent într-o zonă publicistică de un anumit nivel. În felul acesta interpretăm o caracterizare a picturii lui C. Ressu întâlnită în 1910, la criticul de artă T. Cornel: „pictură lipsită de ceea ce se numeşte literatură", „căutătoare a expresiei specifice substanţiale"[326]. Accepţie curentă, întâlnită şi în critica plastică franceză a epocii (de pildă la Maurice Denis: *„sans littérature"*, 1895[327]).

Primul moment important al antiliteraturii – perioada sa de glorie poate fi situată între cele două războaie – aparţine, fără îndoială, anvangardei. Structura sa este fundamental antiliterară, în sensul respingerii oricăror forme de literatură canonică, academică, oficializată, clasicizată. Prin lecturi, corespondenţă, contacte directe şi colaborări internaţionale la revistele româneşti de avangardă, astfel de idei pătrund şi la noi, fără a fi curente. O definiţie radicală ilustrează această stare de spirit: *Littérature: le meileur papier hygiénique du siècle* (Claude Sernet, *Unu*, 2, mai 1928). După Ilarie Voronca, „nu trebuie, poate, să mai scrii". În orice caz regulile gramaticii trebuie sabotate, aruncate în aer (*Gramatica*, în *Punct*, I, 6-7,1924[328]). „Opreşte stiloul şi priveşte viaţa", recomandă şi Saşa Pană (*Sadismul adevărului*, 1936). Cu toate acestea, şi avangardiştii români publică, în continuare, numeroase plachete, editează reviste efemere, lansează manifeste într-un spirit de contestare antiliterară şi anticulturală consecventă. Unele accente ideologice de „stânga" nu lipsesc. Audienţa rămâne însă redusă.

Nu acelaşi climat în zona opusă, dominată de filozofia „trăirii", a „autenticităţii", a superiorităţii „vieţii" asupra „cărţii", de totală sinceritate

față de tine însuți, sub marele patronaj spiritual al lui Nae Ionescu. Asistăm, de fapt, la momentul cel mai important al antiliteraturii românești. Tema revine frecvent la Mircea Eliade, care denunță *Insuficiența literaturii* (*Itinerariu spiritual*, VII, 1927). Cauza? Literatura este „o sinteză impură, insuficientă", ce „conglomerează rezultate diverse, din planuri diverse". Este improprie culturii organizate, specializate și disciplinate. De unde și „insuficiența intrinsecă a literaturii". Ea nu poate contribui la formarea spirituală în adâncime a cititorilor[329]. Beletristica pură se opune marii sinteze spirituale, singura care „rodește" atât individual cât și colectiv. Pe primul plan trece „conștiința propriei autenticități ca ideal suprem de realizare, în literatură, în artă, în filozofie". De unde convergența obligatorie dintre *Literatură și document intim*[330]. Transcrierea directă din „caiete", echivalentă cu „liberarea de literatură", este preconizată și în romanul *Isabel și apele diavolului* (1930).

Teme la antipodul orientărilor contemporane ale scriitorilor români acuzați de lipsă de spiritualitate, dominați de cafeneaua literară, de „preocuparea redus literară"[331]. Astfel de idei revin și în unele lucrări publicate în străinătate. Iar în *Fragments d'un journal* (1973) se exprimă, nu o dată, „un profund dezgust de literatură". „Eliberarea de literatură" se produce prin istoria religiilor și etnologie. Ele singure orientează spre ontologie și concretul istoric. Acest univers este *„realul* pentru mine – nu 'literatura'", o lume „mai *reală*, mai *vie* decât personajele romanelor și nuvelelor"[332]. Lipsită de consistență, dimensiune spirituală, autenticitate și expresie organică, literatura pare, din această perspectivă, o activitate tot mai frivolă și derizorie. Deși scrie și publică în continuare (ținând și un foarte voluminos jurnal intim), E. M. Cioran exprimă aceeași poziție, dar în forme mai concise și radicale: oralitatea este preferabilă scrierii. „Am pierdut gustul de a scrie". „La ce bun o altă carte?"[333] Se reeditează, o dată mai mult, și în spațiul românesc, paradoxul circular al antiliteraturii: ea supraviețuiște și se refăce prin actul negării sale. În esență, un ritual literar ca oricare altul, la „porțile Orientului".

Expresia cea mai pregnantă și memorabilă a acestei poziții, în spirit voit provocator și paradoxal (atitudine cum nu se poate mai „literară"), aparține lui Eugen Ionescu. În *Nu* (1934) regăsim, în esență, aceleași idei, în formulări acute și fericite. Autenticitatea rămâne eterna obsesie. Doar că ea este, în același timp, imposibilă („toți ne trădăm") și plictisitoare („literatura prea este transcriere a torturilor și mizeriilor

mele, de care sunt prea sătul"). De ce „să mă lovesc, nas în nas, de mine însumi la toate cotiturile"? Nimic mai obositor decât aceleaşi poveşti bine ştiute. „Tehnica literară" este şi ea „o convenţie, mai mult sau mai puţin estetică şi neapărat falsă".

Dar obiecţiile sunt şi mai grave. Literatura este lipsită de semnificaţie metafizică. Ea poate să intereseze numai prin astfel de „elemente extraestetice şi anestetice". Căci, prin ea însăşi, „literatura exprimă numai ceea ce mă interesează mai puţin": generalităţi, observaţii neutre, superficiale, neadevărate. „Refuz să mă devotez, integral, să trădez setea mea de infinit pentru toate aceste lucrări a căror esenţă este limitarea şi efemeritatea". O soluţie a problemei absolutului literatura, în mod regretabil, nu oferă. Doar una singură este posibilă: contemplaţia mistică: „Dacă există Dumnezeu, nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Dacă nu există Dumnezeu, iarăşi nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură". Aceeaşi concluzie, şi aproape cu aceleaşi cuvinte, şi într-o confesiune de bătrâneţe: „Dacă Dumnezeu există este mai bine să faci altceva decât literatură."[334] Regăsim astfel de idei agresiv antiliterare şi în volume publicate în Franţa: *Notes et contrenotes* (1967), *Journal en miettes* (1967) şi altele. Dintre contemporani poate fi amintit Ion Barbu, care considera, la fel, poezia şi literatura valori inferioare religiei. Se declara un „suflet mai degrabă religios decât artistic"[335].

Dincolo de aceste forme teoretizate se înregistrează, în aceeaşi perioadă, şi reacţii antiliterare spontane. Fenomenul este, în sine, cel mai semnificativ dintre toate. Chiar dacă, în unele situaţii, se poate vorbi de o contaminare avangardistă şi, în orice caz, de o evidentă recuperare, punctul de plecare este independent, imprevizibil şi în total contrast cu mentalitatea şi conştiinţa literară dominantă a epocii.

În cazul lui Urmuz se poate vorbi chiar de un mare precursor, recunoscut şi valorificat postum ca atare (*Unu*, III, 31, noiembrie 1930; *Pagini bizare*, ed. Saşa Pană, 1930). Absurdul (aparent) are un sens precis. Într-o proză, *Algazy şi Grummer*, literatura devine un produs comestibil, supus deriziunii. Ea este radicală, deoarece, prin... vomitare, „toată literatura înghiţită", care „începuse să trezească fiorii literaturii viitorului", nu poate oferi decât „prea puţin", cu gust stătut, „învechit". „Disprețul (autorului, *n.n.*) chiar faţă de forma literară" este semnalat şi într-un necrolog (1923). Prezentându-l într-o versiune franceză (1965), E. Ionesco îl defineşte ca „unul din premergătorii revoltei literare universale"[336].

O experiență antiliterară, nu mai puțin personală, dar dintr-o cu totul altă direcție, a angajamentului ideologic militant, parcurge și Panait Istrati. Pentru cine dorește să „transforme societatea... literatura propriu-zisă nu mai ocupă în viață decât un loc destul de secundar" (1930[337]). Expresia autentică a vieții rămâne și pentru acest scriitor esențială: „Sau arta literară regăsește acest moment natural, sau va muri pentru multă vreme". Lectura atentă a publicațiilor sale descoperă și alte texte de aceeași orientare, de refuz, inhibiție sau contestare directă a literaturii[338].

Reținem tendințele generale ale epocii fără a intra în amănunte bibliografice și, mai ales, exhaustive. Semnalăm doar o pistă de cercetări viitoare. În categoria experimentelor personale antiliterare, antiteoretice, dincolo de orice influențe culturale și teoretico-literare posibile, dar nu și determinante, pot fi clasate și unele confesiuni de jurnal intim. Camil Petrescu mărturisește (1927) „această idiosincrazie pe care mi-o provoacă scriitorul". Se simte „obosit", incapabil să mai redacteze „note zilnice". Izbucnirea războiului și modificarea totală a condițiilor de viață îl îndepărtează și mai mult de literatură (1940). În astfel de împrejurări, „orice notare abstractă mi se pare ridicolă". „Orice rând scris e o falsificare"[339]. O traiectorie sufletească identică, agravată prin condiții biografice personale, de discriminare rasială, persecuție și ostilitate generalizată, parcurge și Mihail Sebastian (1941): „Nu pot lua în serios astăzi plictiselile sau chiar dramele literare. Il s'agit de vivre. Moartea e posibilă în fiecare zi, în fiecare ceas"[340]. Dezinteresarea și contestarea radicală a literaturii este expresia unei astfel de situații existențiale limită.

Această stare de spirit nu este totuși dominantă printre scriitorii dintre cele două războaie. Circulă, mai ales, o atitudine de frondă, în spirit avangardist, adesea de butadă și, în destule împrejurări, de simplă afectare antiliterară, de cafenea. Se reia, de fapt, doar un clișeu, considerat de efect și foarte *à la page*. Mai ales la unii scriitori de mâna a doua, a treia, care nu pot fi bănuiți, în nici un caz, de o foarte complicată și profundă conștiință antiliterară. Și totuși Ștefan Baciu, de pildă, deplânge (1933) ravagiile literaturii („dacă nu ne-ar fi falsificat literatura"[341]). La fel și Oscar Lemnaru. După acest specialist în calambururi, literatura s-ar fi epuizat, „a vidat toate posibilitățile"[342]. Ceea ce nu prea se... confirmă. În cazul lui Tudor Arghezi, spiritul său pamfletar are o percepție mult mai profundă a unor realități ostile: „Vârâți până la gură în lături/ Să ne mai pese de literatură"? Răspunsul vine de la sine. Devalorizarea este, de

fapt, în cazul său, de esență, deoarece literatura, pe scara valorilor, se păstrează „dincoace de geniu". După apariția *Cuvintelor potrivite* (1927), același Tudor Arghezi afirmă: „Să mă păzească Dumnezeu, nu am căutat să fac literatură". La scriitorii „moderniști", apropiați de spiritul avangardei, astfel de reacții negative sunt inevitabile. Ion Vinea face alergie la „formulă", la „convenție", la literatura devenită „iremediabil antipatică"[343]. Din aceleași motive și F. Aderca recomandă „a ieși din literatură". Consecvența nu constituie, totuși, nici la unul, nici la altul, o preocupare. Efectiv antiliterar, antidiscursiv, este în schimb, în esență, Lucian Blaga, care se declară „mut ca o lebădă".

O privire în direcția eseisticii, esteticii și criticii literare din aceeași perioadă duce la constatări convergente și chiar identice. Se poate lua pulsul antiliterar în diferite contexte critico-literare, care nu pot fi bănuite nici de spirit negativist și, cu atât mai puțin, nici de frondă avangardistă. Dezgustul antiliterar, ca fenomen estetic, reține atenția lui Ioan D. Gherea, care propune și o glosă: „Ia nu mai face literatură!" (adică „nu mai vorbi prostii") (1928[344]). În același spirit se pronunță, în *Pentru arta literară* (1934), și Paul Zarifopol. Literatura este „găteala de duminică", Renan este un „produs de prefăcătorie literară" etc. Formele literare, estetico-artistice în general, sunt în „decadență". Din care cauză, M. Ralea – care reține acest fenomen (1934[345]) – subscrie chiar și la elogiul muzicii și literaturii proaste, inclusiv de aventuri, și face apel la *Caritatea bunului gust*, indulgent și față de astfel de producții (în *Valori*, 1935). A citi numai „opere perfecte", a frecventa în permanență doar „autori mari" poate fi și un semn de snobism, de afectare a „artei pure". Ceea ce ar contrazice întreaga experiență a existenței normale curente.

Pare destul de ciudat că marea critică literară a epocii este destul de reticentă, uneori chiar ostilă, față de ideea de antiliteratură. G. Călinescu (1941), de pildă, n-o acceptă la Mircea Eliade. Preocupările romancierului pentru „liberarea de literatură" sunt, în mod evident, minimalizate, bagatelizate. Și rămâne un mare semn de întrebare dacă și opera lui I. L. Caragiale justifică într-adevăr o astfel de caracterizare: „Literatura lui e tot ce poate fi mai antiartistic"[346]. Nu se înțelege bine ce semnificație exactă dă criticul acestei noțiuni. Despre antiliteratură, în sensul avangardist al cuvântului, G. Călinescu pare să se fi informat tardiv, citând, de pildă, ocazional, din Rubén Dario („oroarea de literatură")[347]. Mult mai în temă este, în schimb, E. Lovinescu atunci când face, în

Aquaforte (1941), portretul „Poetului absolut". El este bolnav de *literaturită*, „obsesia omului înveninat de propria lui literatură". O situare exactă, sintetică, a problemei, din perspectivă estetică, întâlnim abia la Tudor Vianu în *Criza ideii de artă în literatură* (1943). N-am spune că predilecția pentru materialele pregătitoare, pentru schițe și proiecte, în arta modernă, îl încântă în mod deosebit. Nici faptul că „rigoarea a scăzut". Dar cel puțin fenomenul este perceput și semnalat cititorului român cu claritate și competență[348]. Ulterior și Al. Philippide va deplânge decăderea „artei scriitorului", „ruina versului", „bucuria lui, plăcerea lui"[349].

După 1944, traiectoria ideii de antiliteratură devine, mai ales în perioada totalitară, proletcultistă, drastic restrictivă, foarte precară, obscură, ieșită o bună perioadă din actualitate. O scurtă recrudescență de inspirație suprarealistă (G. Luca, D. Trost, G. Naum, Virgil Teodorescu: „urăsc cuvintele care trădează revolta", „poetizarea naturii" etc.) dă încă, pentru o clipă, iluzia libertății de expresie (anti)literară. *Libertatea de a trage cu pușca* de Geo Dumitrescu (1946) sugerează aceeași aspirație. Apoi urmează înghețul. Problema esențială a epocii nu era combaterea excesului de literatură, ci, dimpotrivă, salvarea sa, menținerea la linia de plutire. De unde, o „redescoperire" indirectă a acestei atitudini, mai curând o reacție implicită, latent „antiliterară". Situația merită atenție deoarece, în epocă, ea are o semnificație particulară.

Sunt destul de numeroase, în literatura anilor '70 și '80, confesiunile și declarațiile antiliterare ale unor scriitori români, ca ele să fie cu totul întâmplătoare. Suntem înclinați să le interpretăm mai curând ca o reacție de neaderență și chiar de dezgust față de literatura oficială, impusă. La limită (și cu toate precauțiile necesare), o formă de „rezistență culturală" indirectă, discretă, camuflată în refuzul oricărei literaturi. O expresie a saturației poeticii impuse. Acesta ar fi un subtext. Un altul, cel puțin la fel de profund, este repulsia față de literatura „învățată" ca „învățământ de Partid" sau transformată în temă școlară. Un al treilea, refuzul de a fi contaminat de „viciul" literaturii, un fel de „toxicodependență" incurabilă.

Mărturii precise ale acestei stări de spirit întâlnim, relativ frecvent, în perioada 1961-1970, la Ana Blandiana, în primul rând: „Doamne, câtă literatură conținem/Sentimentele – vă amintiți? – le-am învățat încă la școală" (*Carantină*, în *Ramuri*, 15 dec. 1965). Dar nu numai atât: „Urăsc, uneori, literatura așa cum numai un podgorean bețiv ar putea urî vinul" (*Metaforă*, în *Contemporanul*, 33/1970). Sinceritate? Afectare? Poză

poetică? Greu de decis. Mai curând, o experiență autentică. De un „viciu" ascuns vorbește și Gheorghe Grigurcu, într-o poezie intitulată chiar *Literatură* (*România literară*, 2/1970). Revelator este mai ales faptul că astfel de declarații se întâlnesc chiar și la unii poeți proletcultiști (simulanți sau convinși) ca Maria Banuș: „Orice literatură, făcută de mine sau de alții, mă dezgustă... Nu suport decât metaforele și comparațiile găsite sau relatate pe viu..." (*Antidiluviană*, în *Contemporanul*, 22/1970). Este chiar definiția clasică a „antiliteraturii", întâlnită, surprinzător, într-un context cel puțin refractar, dacă nu chiar direct ostil unei astfel de orientări „burgheze".

Parcurgerea în continuare și a altor texte de acest gen duce la câteva concluzii convergente. Este evident, în primul rând, că antiliteratura se transformă într-o temă literară, inofensivă ca oricare alta. În cazul lui Gellu Naum (*Poetizați, poetizați*, 1970), agresivitatea suprarealistă încă se resimte. Dar *Ars antipoetica* la A. E. Baconski (*Corabia lui Sebastian*, 1978)? Dar *Comedia literaturii* de Petru Romoșan (1980)? Clișeul, a cărui vitalitate este mai mult efectul prestigiului său „literar" decât al unui real spirit de frondă și avangardă, domină în mod evident. Mult mai convingătoare este *Bibliografia generală* de M.H. Simionescu (1970), cea mai bună și organizată parodie a literaturii și a criticii literare din întreaga noastră literatură.

Mai explicit antiliterare, cu accente direct polemice, sunt unele confesiuni și declarații ale unor scriitori structural ostili literaturii oficiale de orice tip. Nu surprinde, deci, că Geo Dumitrescu refuză să treacă drept „poet" (*Gazeta literară*, 33/1966). Un spirit radical avangardist ca Geo Bogza profită, în diferite împrejurări, să denunțe literatura, s-o renege în mod direct. Literatura *cu* și *despre* literatură îi inspiră repulsie: „Și mă cuprinde o teamă că a face cărți din cărți nu înseamnă câtuși de puțin a crea o literatură, ci doar fantoma unei literaturi" (*Sângele și cerneala*, în *România literară*, 22/1970). În altă împrejurare (*De ce scriu?*), el precizează: „Nu fac literatură. Ceea ce fac intră desigur în acel domeniu al culturii care se cheamă literatură, dar eu nu fac literatură"[350]. În sensul profesional, consacrat, al cuvântului.

O atenție specială merită unele jurnale ale epocii. Când sunt scrise de scriitori – unii dintre ei, ca Radu Petrescu, atât de pasionați de literatură și suprasaturați de lecturi autodidacte – ele sunt cu atât mai revelatoare. Scriitorul știe (1957), de pildă, că jurnalul intim „este când nu poți scrie" (*A treia dimensiune*, 1984). În *Ocheanul întors* (1977), mai ales, reapar

toate temele clasice: primatul vieții asupra artei și literaturii, trăirea, autenticitatea sunt primordiale; antiliteratura este punctul final la care ajunge literatura etc. Exact, dar nimic original. Insistent și discursiv pe aceeași temă, nutrit și de lecturi franceze de aceeași orientere, este și Livius Ciocârlie, în jurnalul său din perioada 1965-1977 (*Viața în paranteză*, 1995). Încearcă o stare de „lehamite", de repulsie pentru literatură. Se dorește „autentic": „Nu mă prefac". Probabil că aceasta este realitatea. Ca și în cazul lui Vasile Gogea, într-o însemnare din 1978: „De acum, problema nu este de a scrie, ci de *a fi* cel ce scrie" (*Fragmente găsite*, 1975-1989) (1996). Reîntâlnim aceleași idei, dar cu o rezonanță umană mai profundă, și în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (II, 1993) al lui Ion D. Sârbu. Jurnalul este o formă de refugiu și evadare din literatură. Deși observația apare, fugitiv, și la Radu Petrescu, efectele noilor *media* sunt menționate cu insistență și luciditate: „Oralul a făcut loc scrisului", „cultura *prin citit* este în curs de dispariție" etc. Observații cam alarmiste, sincronice (și independente) cu întreaga sociologie modernă a culturii de masă.

Continuă, bineînțeles, și ecourile directe ale filozofiei „trăirii „ și „existenței" dintre cele două războaie. În spiritul lui Constantin Noica (convins că „ce trăiești e mai bun decât ce scrii", *Despărțirea de Goethe*, 1976), însușindu-și din plin aceeași idee (preluată și ea de la autorul lui Faust), Andrei Pleșu, în *Jurnalul de la Tescani* (1993), se declară un mare adversar al „cărților". Nu numai literare, dar și de orice gen. „A trăi pentru a scrie cărți e totuna cu a trăi halucinat de propria ta umbră". Consecvența acestui refuz radical lipsește însă și în acest caz. Cât de răspândită – reziduală am spune – este o astfel de filozofie antiliterară, constatăm și la *Telejurnalul de noapte* (cu notații din 1982) de Doina Jela (1997): „Contrariul vieții nu este moartea, ci literatura". Autoarea mai știe, tot din proprie experiență, că „jurnalul nu e literatură, dar nu e nici măcar exercițiu literar", adică „de stil". Reluând pe E. M. Cioran, și Livius Ciocârlie se declară partizanul superiorității oralului asupra scrisului. În plus, „dacă n-am făcut literatură, în sensul canonic al cuvântului, a fost fiindcă n-am putut, nu din dispreț". Intervine, în sfârșit, și noua terminologie: „Ca atare sunt un postmodern natural, unul care face literatură nefăcând". Sunt reflexii foarte *à la page*, din anii 1988-1989 (*Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență*, 1993). Urmările nu sunt însă deosebite.

De fapt – fără a minimaliza meritele nimănui – adevărata asimilare și introducere în conștiința și limbajul literar românesc a *antiliteraturii* aparține

criticii literare, studiilor literare în general. Am fost contemporani cu evoluția ideilor literare europene ale epocii în primul rând prin aceste contribuții, nu întotdeauna bine situate și evaluate în funcție de contextul și momentul lor istoric specific. El se caracterizează prin închidere, constrângere administrativă, cenzură și dogmatism oficial. Unele rezistențe critice la ecouri mimetice ratate (Vintilă Ivănceanu, de pildă), ale lui Al. Piru (*Anti-Poezie*, în *Luceafărul*, 15/1968, dar și alte texte, *Ramuri*, 6/1968), nu resping, de fapt, legitimitatea conceptului, ci doar importul său precipitat: „Noi nu avem o literatură atât de mare, încât să trecem acum la antiliteratură" (*Astra*, 6/1989). Ceea ce reprezintă o observație obiectivă și de bun-simț.

Strict cronologic, dar și substanțial vorbind, un adevărat pionier și, într-un sens, chiar inițiatorul studiilor „antiliterare" românești este Matei Călinescu. O face în două moduri: eseistic și sistematic, în cadrul studiilor sale despre *Evoluția avangardei în România* și *O încercare de definire a noțiunii de avangardă în literatură* (*Eseuri despre literatura modernă*, 1970). În aceste două texte (inclusiv un altul despre Urmuz), diferite aspecte ale antiliteraturii sunt menționate și raportate la „criza profundă a conceptului însuși de literatură". Un alt text foarte radical – în consonanță și cu unele idei despre rolul subordonat și „mărunt" al scrierii – poartă chiar titlul *Despre rostire și scriere* (*Viața și opiniile lui Zacharias Lichter*, 1969). Este de mirare că astfel de eseuri, cel puțin inconformiste, au putut să apară în ambianța restrictivă și teribil de mediocră a epocii.

Cronologia și „bibliografia" (și nimic mai mult) ne obligă să amintim și de contribuțiile noastre. Nu le supraapreciem câtuși de puțin. Unele nu sunt nici până azi cunoscute. Despre *Liniștea cuvântului* vorbeam încă în *Cronica* (46/1968). În *Dicționar de idei literare* (I,1973), un capitol întins este consacrat *Antiliteraturii*. În treacăt fie spus, prima sinteză pe această temă din critica și estetica noastră literară. El este, bineînțeles, perfectibil, dar completările și, eventual, corecțiile de rigoare încă nu s-au produs. Este și cazul – de o „discreție" extremă, impusă de cenzura epocii, posibilă doar sub eticheta „ literaturii comparate", tolerată la limită din rațiuni de „imagine externă" – capitolelor despre *Antittérature, Antilittérateur, Antipoète*, din sinteza noastră intitulată *Tendences esthétiques*. Formează textul de bază (încheiat în 1975) al volumului II al lucrării *Les Avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, sous la direction de Jean Weisgerber (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984). A fost concepută în cadrul proiectului mai vast *L'Histoire comparée des littératures de*

langues européennes, din al cărui „comitet de coordonare" făceam, pe atunci, şi noi parte (1977-1983).

Nu poate fi omisă, în sfârşit, nici discutarea unor note specifice ale antiliteraturii, mai ales ale aspectelor sale „româneşti", în alte studii de pionerat şi de referinţă, precum *Avangardismul poetic românesc poetic românesc* de Ion Pop (1969) şi *Avangarda literară românească. Studiu introductiv* de Marin Mincu (1983). Recuperarea acestui capitol dificil al istoriei noastre literare n-a fost, în perioada respectivă, o întreprindere deloc uşoară. Ce se dădea cu o mână se lua cu alta... („Direcţia presei", „Consiliul culturii" etc.).

Asimilarea şi ciculaţia ideii de antiliteratură poate fi urmărită şi la alte nivele. Dar este vorba de o prezenţă intermitentă, fragmentară, aproape totdeauna ocazională. Conceptul sfârşeşte totuşi prin a face parte, fie şi sporadic, imperfect, din orizontul teoretic şi din limbajul criticii literare curente. Faptul că devine obiectul chiar al unor cercetări istorico-literare (1983), deşi nu foarte convingătoare (Edgar Papu[351]), dovedeşte acelaşi fenomen de sincronizare şi un început de recepţie. În aceeaşi direcţie, de recuperare şi descoperire a unor astfel de aspecte şi în literatura română, inclusiv veche, se îndreptase anterior şi Eugen Negrici (*Imanenţa literaturii,* 1981). Se descoperă texte anticalofile, involuntar autentice. Se verifică, încă o dată, şi fenomenul (tradiţional) al respingerii formelor literaturii, care devine el însuşi literatură.

Nu poate fi evitată totuşi impresia (şi mai mult decât impresia) că, în multe împrejurări, este vorba, de fapt, de un produs *second hand,* lipsit de o serioasă tradiţie teoretico-literară. Se constată, de altfel, şi atitudini precum la Eugen Simion, de respingere uneori a conceptului (*Timpul trăirii, timpul mărturisirii,* 1977). Alteori, de acceptare. Literatura pare „inadmisibil de frivolă când trebuie să privească moartea în faţă" (*Sfidarea retoricii,* 1985). Când renunţă la „artă", literatura dispare. Dar când „nu se mai vrea să fie decât literatură începe să moară". Dilema – fundamentală – este percepută şi corect definită mai ales de Mircea Iorgulescu (1988)[352]. Se înregistrează şi poziţii mai radicale. Între respingerea „făcătorilor de cuvinte" (Marin Preda) şi a antiliteraturii, elogiată în numele valorilor vieţii, Alexandru Paleologu decide cu fermitate. Ar fi vorba doar de „mofturi" şi „dovezi clare de impostură... fiindcă pentru un scriitor autentic şi onest literatura e totul şi se face tocmai cu viaţa, cu iubirea, cu moartea" (*Alchimia existenţei,* 1983). În

rest, referințe cu totul curente, la nu puțini critici, prezenți în numeroase publicații. Sunt aduse în discuție, în diferite împrejurări, „evitarea" literaturii sau, dimpotrivă, „literaturizarea", inexistența, respectiv „neliteratura", cultul abuziv al „cărții" etc. Nimic original. Din păcate.

În anumite împrejurări, deloc puține, pot fi urmărite pe texte și identitatea și calitatea unor izvoare: F. Kafka, prin studiul monografic al lui Radu Enescu (1968), impactul ciberneticii (Radu Bagdasar, 1983), grupul *Tel Quel,* prin inițiativa Adrianei Babeți, eseurile negativiste ale lui M. Blanchot, atent conspectate de I. Mavrodin, la fel Susan Sontag și „estetica tăcerii", citate de C. Trandafir etc. O asimilare reală se constată îndeosebi în unele studii organizate de poetică (de pildă: Irina Mavrodin, *Poietica și Poetica,* 1982; Marius Ghica, *Facerea poemului,* 1985). Câteva incursiuni filologico-clasice merită de asemenea semnalate (Mihai Gramatopol, 1969; Vasile Florescu, 1975). În cercetări de strictă specialitate, de circulație inevitabil redusă, noțiunea apare și la unii lingviști (I. Oancea, I. Coteanu etc.). Contextele și conotațiile sunt însă destul de diferite de accepțiile curente.

Deși nu are o legătură directă cu preocupările noastre, poate fi menționată, în sfârșit, și pătrunderea noțiunii de *antiartă.* Despre ea scria în stil pur publicistic, fără mare rigoare, după Tudor Vianu, și Vladimir Streinu (*Luceafărul,* 8/1967). Câteva titluri rămân totuși semnificative, prin ele însele, pentru noile preocupări (mai mult sau mai puțin compilative) ale esteticienilor români ai epocii: *Paraesteticul și criza noțiunii de artă* (Victor Ernest Maşek, *Revista de filozofie,* 12/1969), *„Anti-artă", „Non-artă"* (Dan Grigorescu, *Amfiteatru,* 1/1970), *Neartă-artă* (Ion Ianoşi,1984). Preocupări, totuși, puțin frecvente și, poate, și mai semnificativ, fără ecouri. Sincronizarea funcționează, într-adevăr, dar extrem de selectiv și, mai ales, fără nici un proces real de osmoză. Trebuie recunoscut, în același timp, că astfel de situații erau inevitabile. Ele se produc ori de câte ori influențele culturii „majore", de prestigiu, asupra celor „minore", satelizate, devin realități istorice obiective. Sferele de influență nu sunt numai o mare realitate ideologico-politică, ci și una culturală. Suferim din cauza lor.

Fenomene de același tip se produc și după 1989. Interferențele de idei moderne și tradiționale, dogmatice, multe dintre acestea din urmă total perimate, continuă. În același timp, contribuții esențiale, serioase, care să adâncească efectiv analiza *antiliteraturii* încă nu pot fi semnalate.

Câteva nuanțe noi sunt totuși perceptibile, datorită contextului ideologic total schimbat. Apar și unele motivații radicale, care – anterior – nu se puteau exprima în mod liber.

Redescoperirea unor mari precursori reactualizează și consolidează o idee care continuă să aibă totuși, într-o literatură încă predominant „tradițională", un aer exotic și de frondă. El este evident, mai ales, în cazul lui Eugen Ionescu, ale cărui începuturi literare românești sunt studiate, în străinătate, de Gelu Ionescu (1989[353]), studiu serios, tradus ulterior (1991). Precursor, în felul său, este chiar și Nae Ionescu, reactualizat intensiv de Dan Ciachir. Despre ecumenism, discipolul său are opinii personale: „Restul e literatură, mai mult sau mai puțin teologică"[354]. Deci se menține și chiar se extinde sensul peiorativ clasic al „literaturii". În teologie, de pildă. Sunt recuperați, prin reeditări (1995), în sfârșit, și antiliterari puri, avangardiști, ca Victor Valeriu Martinescu: „Literatura în sine nu există. În sine există numai cuvântul. Și asta este prea mult"[355]. Continuitatea ideii este demonstrată din abundență.

O contribuție – deloc neglijabilă în acest sens – aduc și diferite categorii de scriitori: profesioniști, autori de jurnale și memoraliști mai mult sau mai puțin ocazionali. Unii dezvăluie, abia în această perioadă, texte ascunse sau nepublicabile. Foarte sceptic față de destinul și rostul actual al literaturii se arată, de pildă, Bedros Horasangian, în *Enciclopedia Armenilor* (1994): „...Literatura și-a pierdut rostul pe care, poate, nu l-a avut niciodată...". Scriitorul, de talent, se lasă invadat de pesimism și mizantropie. Cam în aceeași stare de spirit se află și D. Țepeneag, la care se observă, în același timp, disprețul și imposibilitatea de a mai face literatură. Declarații repetate. Atracție și repulsie în același timp. Poate fi crezut pe cuvânt, deoarece autorul este efectiv un spirit rebel, inconformist, adesea agresiv. La Paris, în emigrație, a avut tăria (din diferite motive justificate în fața conștiinței sale) să iasă din „viața literară" și editorială un întreg deceniu. O intrasigență exemplară. Să nu uităm nici pe colegii din... țară, cu texte și însemnări efectiv de sertar. Literatura are și în această zonă o presă proastă. Pentru un luptător partizan, în munți, de pildă, „protestul... valorează mai mult decât o mie de texte de literatură, scrise la căldurică" (Ioan Victor Pica, *Libertatea are chipul lui Dumnezeu*, 1993).

Preocuparea strict literară traversează, din toate aceste cauze, o criză evidentă. Alte valori devin mult mai importante. Estetismul, calofilia, „arta pentru artă", formalismele de toate genurile își pierd aproape întreg

prestigiul. Slaba tradiție estetizantă a literelor române și, mai ales, criza morală a epocii, traumatismele profunde ale deceniilor de dictatură și teroare modifică radical optica despre literatură. Ea este considerată, tot mai mult, o activitate secundară, minoră, adesea derizorie. În cel mai bun caz, o inevitabilă și tristă necesitate. O fatalitate a expresiei, o deprindere și o experiență existențială. În același timp, greu de acceptat, dar și mai dificil de respins.

Nu este lipsită de interes, în sfârșit, și observația că astfel de idei apar, intermitent, și în critica și estetica literară recentă. Ele sunt stimulate mai mult prin lecturi și intervenții ocazionale decât prin reflexii sistematice. O *antiliteratură* la limita popularizării, dar în formulări notabile. Dacă literatura este incapabilă de metafizică, ea este inutilă. La fel și critica literară. Dar chiar dacă ea nu are nici un sens, este absurdă, literatura rămâne totuși „inevitabilă, face parte din noi, de neînlăturat... Ca și viața, ca și moartea". O glosă a lui N. Manolescu pe marginea jurnalului unui „adolescent furios"[356]. Din aceeași perspectivă, a valorilor și evenimentelor existențiale hotărâtoare (pe urmele lui E. Ionesco), Alexandru Paleologu se întreabă și el: „La ce bun literatura?". „În fața morții orice literatură este vană", „vanitate". Cel puțin la Constantin Noica (observă același eseist): „Artă nu, muzică nu, literatură nu, nimica nu, ...numai filozofia, dar nici ea toată: în ultimă instanță numai Platon și Hegel"[357]. În același context filozofic, o observație identică și la Andrei Cornea: este vorba de filozofi, care „s-au arătat mai mult sau mai puțin ostili literaturii"[358]. Analizând o serie de jurnale intime, Mircea Mihăieș reține aceeași rezistență și chiar ostilitate: viața este superioară literaturii, literatura este „sfârșită", dovadă a unei „maxime artificialități" etc.[359] Reflexii, prin izvoare franceze, despre disocierea între spiritul viu și literă întâlnim și la H. Wald. Cât este reflexie strict personală, sincronizare teoretico-literară și „spirit al epocii", mai ales în ultimul caz, este greu de spus.

Cel puțin în cazul intrării antiliteraturii în sistemul referințelor culturale curente, inclusiv didactice, în studii de popularizare și de „introducere" în teoria literaturii, problema „originalității" nici nu se pune. Ceea ce nu înseamnă că nivelul teoretico-literar general nu se îmbogățește cu noțiuni noi, prezentate decent și inteligibil. De pildă: *Literatură. Antiliteratură. Aliteratură* (D. Micu, 1992[360]). În cazul lui Gh. Crăciun, în diferite texte, și în mod deosebit și sistematic în *Introducere în teoria literaturii* (1995), se poate vorbi de o reală asimilare. Pătrunde și noțiunea

de *postliteratură*, într-o perioadă în care nu se ştie dacă poezia mai are vreun sens (Şerban Foarţă[361]). Culme a vulgarizării! Un editoral al unei reviste provinciale, cu totul obscure, reia încă o dată eternul clişeu: *Restul e literatură* (1997). Singura formă de „salvare" rămâne doar poezia[362]. Unele mici mofturi „ludice", pretins „autodestructive", nu lipsesc, în sfârşit, nici ele. Este de mirare că mai pot fi luate în serios de unii cronicari. Amuzante la început, astfel de minore jocuri lingvistice devin monotone şi plictisitoare prin repetiţie. Mult mai serioase sunt paginile Monicăi Spiridon despre „deconstructivism"[363]. În legătură cu *Poezia crizei poeziei*, citim, ocazional, şi în revista *Contrapunct* (3/1995).

O problemă acută, de mare actualitate, discutată deocamdată doar la nivel strict teoretic şi mai ales documentar, este confruntarea dintre literatură şi *media* audiovizuale. Ele sunt proclamate definitiv învingătoare prin eliminarea totală a literaturii. Ceea ce nu se verifică nici măcar în occident, unde altul este raportul de forţe. Am menţionat, de altfel, anterior, unele aspecte ale acestei confruntări. La noi, ea produce o panică, deocamdată cel puţin, total nejustificată. Un ecou al acestei psihoze catastrofice poate fi întâlnit încă într-un interviu (publicat în 1991), cu I.P.Culianu[364]. Istoricul religiilor se arăta totuşi prudent. Mai puţin, Alex. Ştefănescu, a cărui competenţă ne scapă: cartea „nu mai are viitor. Dar are o agonie fericită" [365]. Îndrăznim... să-l contrazicem în mod ferm. Şi nu numai noi. Nici Z. Ornea nu crede, şi pe bună dreptate, în pretinsa şi iminenta „moarte a cărţii". De fapt, o „minciună a viitorului şi a futurologiei"[366]. Ceea ce nu înseamnă că punerea în temă, prin lucrări de popularizare, nu este posibilă, legitimă şi, în plan informativ, chiar utilă publicului larg. Înregistrăm, deci, şi astfel de contribuţii: *Gutenberg sau Marconi?* (Neagu Udroiu, 1991). *Galaxia Gutenberg sau Galaxia Marconi* (Tudor Nedelcea, 1996[367]). Există şi alte contribuţii. Nu suntem nici de data aceasta exhaustivi. Reţinem doar marile tendinţe ale *antiliteraturii* şi ecourile lor româneşti, pe cât posibil cu oarecare atenţie. Bibliografii au cuvântul... Cineva ne semnalează că, într-o „scrisoare din Paris", Lucian Raicu intenţionează – animat de cele mai bune intenţii – o *Reabilitare a noţiunii de literatură* (1994)[368]. Cu ce rezultate, rămâne de văzut. *Biografia* noastră se încheie, în toate capitolele sale, cu un imens semn de întrebare...

EPILOG

La încheierea seriei de volume consacrate *Biografiei ideii de literatură* – realizate în condiții dificile – câteva concluzii devin necesare. Sensul esențial al întregii întreprinderi trebuie precizat concis și cu toată claritatea. Cu atât mai mult cu cât el este foarte diferit și adesea vine chiar în directă contradicție cu tendințele dominante în studiile și critica română actuală.

Este vorba, mai întâi, de prima enciclopedie literară, sistematică și dezvoltată, „completă", existentă în critica și cultura română. Cei ce au parcurs cu oarecare atenție cele 6 volume ale *Biografiei*... vor fi observat, fără îndoială, că în jurul studiului istoric și semantic al *ideii de literatură* s-au grefat – pe parcursul a două milenii – toate problemele esențiale ale *literaturii*. Au fost trecute în revistă, în mod esențial, totalitatea definițiilor, soluțiilor și metodelor de abordare istorică, teoretică și critică, ale *literaturii*.

Biografia s-a dorit o lucrare de referință, care urmărește cronologic și sistematic întreaga evoluție și diversificare semantică a ideii de *literatură*. Ea încearcă să ofere, în același timp, o „bancă de date" și o bază de reflexie organizată, critică și amplu documentată, la nivelul sfârșitului de secol 20. Fără deplina clarificare și documentare, în adâncime, a *literaturii*, sub toate aspectele sale, nici un studiu teoretico-literar serios nu este posibil. Evident, documentarea nu este – și nici nu și-a propus să fie – riguros exhaustivă. În condițiile actuale ale culturii noastre, ea este de altfel practic imposibilă. Am lucrat adesea în condiții artizanale, imperfecte, uneori până la descurajare. Dar, îndrăznim să afirmăm, esența și fazele istorice ale problemelor literare fundamentale au fost definite, pas cu pas, cu destulă claritate și încadrate unui sistem coerent de referințe, explicații și analize. Operație deloc simplă.

Important – și din punctul nostru de vedere chiar capital – este, mai ales, sensul profund cultural al întregii întreprinderi. În această operație plină de riscuri se înscriu și *Critica ideilor literare*, *Dicționar de idei literare* și *Hermeneutica ideii de literatură*, care pun bazele teoretice și metodologice ale *Biografiei* noastre. Cultura românească are acută nevoie de lucrări de referință, de bibliotecă, de sinteză și erudiție, de

instrumente serioase de lucru. Făcute cu... „fişe". Da, cu „fişe". *Biografia* şi-a propus, cu toată convingerea, un astfel de obiectiv: de a constitui un izvor de documentare, orientare şi reflexie literară sistematică. Am deplâns, nu o dată, această carenţă şi subdezvoltare culturală în legătură şi cu sintezele de istorie culturală ale lui Ovidiu Drimba (recent: *Soarta sintezelor*, în *Curentul*, 25 martie 1998). Publicistica literară este necesară. Dar numai cu „cronici" de strictă actualitate, fragmente ocazionale şi improvizaţii pretins „eseistice", poligrafie critică diletantă, prolifică şi redundantă, cu *talk-show*-uri nu se poate *construi* o cultură. Iar cultura românească se cere, în primul rând, *construită*. Prin lucrări fundamentale, de bază (dicţionare, enciclopedii, istorii de toate tipurile etc.), care încă, în mod regretabil, lipsesc.

O cultură numai de culegeri şi „fragmente" – oricât de bine scrise – este şi rămâne, orice s-ar spune, o cultură minoră. O cultură română majoră, bine articulată şi fundamentată, realizează un echilibru între „imagine" şi „idee", „tot" şi „parte", „fragment" şi „sinteză", „actualitate" şi „perenitate", cu accentul pus pe construcţia rezistentă. *Biografia* încearcă, în felul său, să răspundă tocmai unei astfel de exigenţe. În cultura occidentală, problema este de mult rezolvată. Nu însă şi în cazul nostru, într-o cultură mică, în mod predominant şi uneori aproape exclusiv de „poeţi" şi „publicişti" (*Cultură doar de poeţi şi publicişti?*, în: *Politică şi cultură. Pentru o nouă cultură română*, Iaşi, Polirom, 1996, pp. 320-326). Din acest punct de vedere, *Biografia* navighează, aventuros, printre multe obstacole, împotriva curentului general. Dar, cu o vorbă latinească, *fluctuat nec mergitur*. Vom ajunge la ţărm, fără îndoială.

Starea de spirit care animă această întreprindere – în felul său insolită în cultura noastră – este a „începutului" de tip „paşoptist". Suntem, păstrând toate proporţiile, în tradiţia paşoptiştilor entuziaşti, a oamenilor „începutului de drum" în toate direcţiile, a „pionierilor" culturali. Precursorii sunt „iluminiştii-enciclopedişti". Sunt şi primii oameni de cultură români care s-au revendicat, militant, de la „Europa luminată". O astfel de orientare rămâne şi azi, pentru noi, steaua polară. Ne revendicăm, pe faţă, de la această dublă ilustră descendenţă culturală şi... ideologică. Am făcut-o recent şi în două texte-„manifest", lansate cu prilejul comemorării Revoluţiei de la 1848 (*Pentru neopaşoptism* şi *Actualitatea ideologiei culturale paşoptiste*, în *Sfera Politicii*, 60, mai 1998, pp. 5-14 şi

61, iulie-august 1998 pp. 17-24.). O tradiție culturală inițiată cu 150 de ani în urmă, prin două documente esențiale: *Proclamația de la Islaz* și *Dorințele partidei naționale în Moldova, ambele din 1848.*

Ele exprimă, de fapt, în esență, cea mai veche și mai constructivă ideologie românească. Ignorarea sa reflectă încă lipsa bazei reale a ideologiei noastre culturale, pentru a nu mai vorbi de a politologiei românești incipiente. Cuvântul său de ordine ar trebui să fie o cât mai largă și aprofundată sincronizare și documentare internațională. Dar, în primul rând, în sensul clarificării conceptuale și metodologice fundamentale și a racordării și sintezei personale cu mica noastră tradiție cultural-ideologică. Fără nici o supralicitare și exagerare. Cu excluderea însă a oricărei imitații și compilații mecanice. Pașoptiștii au căzut adesea în acest defect. El este, într-un sens, inerent oricărui „început".

Exemplul lor a fost și rămâne însă, în esență, capital. Ei au adus un suflu și o voință extraordinară de a „începe" pe un teren practic gol și în toate domeniile. De a construi o *nouă* „cultură" și o nouă „țară". Într-un spirit adesea „mesianic". Nu ferit de excese bombastico-romantice. Elan fundamental și creator totuși, esențial în orice operă de pionierat. Ea este imposibil de realizat fără entuziasm și pasiune. Fără devotament și putere de sacrificiu. Fără muncă tenace, continuă și sistematică. Fără convingerea absolută în rolul precursor și militant al ideilor. Accidentele și obstacolele istoriei noastre, inclusiv culturale – și mai ales o lungă noapte totalitară –, ne pun în situația de a „începe" sau de a „reîncepe" mereu. De a relua permanent, de la „capăt", toate eforturile. De unde și eterna improvizație, destule inițiative mereu ratate sau semiratate, proiecte începute și eșuate. Și multe alte eșecuri de acest gen. Primul deci care... se miră că această *Biografie* a fost dusă la bun sfârșit și editată integral (cu toate imperfecțiunile și, mai ales, obstacolele de care s-a lovit) este chiar... autorul său. Când ne amintim de *Istoriile* sau de *Dicționarele de scriitori români* încă neîncheiate sau rămase doar la primul sau la al doilea volum, „mirarea" noastră este și mai mare...

De notat, în același timp, că *Biografia ideii de literatură* reprezintă, în ansamblul său, un proiect pur personal. Nu credem, de altfel, într-o cultură română epigonică, de simpli compilatori, imitatori, elevi, discipoli, *suiveurs* etc. Ea poate fi capabilă și de inițiative proprii, de acte de independență creatoare, măcar în intenție. Cultura română are propriul său ritm și sens de dezvoltare. Nu este vorba de nici un fel de „naționalism

cultural", ci doar de idealul originalității și autenticității. Proiectul nostru nu este, sub nici un aspect, un fenomen de „modă critică" sau de „colonie culturală". Mai mult decât atât: *Biografia*, îndrăznim să afirmăm, face un pas mai departe în istoria ideii de literatură față de René Wellek și Robert Escarpit (care a lucrat de altfel cu o echipă de „documentariști"), autorii celor mai notabile sinteze globale (de mici dimensiuni, totuși) în acest domeniu. Faptul că primele volume din serie (în care includem și *Hermeneutica ideii de literatură*) au cunoscut și versiuni în limbi străine: *Teoria della letteratura* (Bologna, Il Mulino, 1994) și *The Biography of „the Idea of Literature". From Antiquity to the Baroque* (Albany, State University of New York Press, 1996) dovedește măcar două lucruri: nivelul *verbi gratia* „internațional" al acestor cercetări și faptul că un „critic" român (oricare ar fi el) poate fi, în anumite condiții, comparabil (și deci „competitiv") cu orice specialist străin în acest domeniu. Mai notăm, în trecere, că aceste lucrări (ca și alte traduceri anterioare) au fost editate fără nici un sprijin „oficial", sub nici o formă. Este vorba, de la început și până la sfârșit, doar de inițiative și „întreprinderi" strict „particulare". O „metodă", am spune, de „imitat"...

Pentru cei ce se preocupă de eternele „complexe" ale literaturii și culturii române, un astfel de detaliu nu este lipsit – credem – de o anume semnificație. Cu atât mai mult cu cât *Biografia* continuă și dezvoltă, în felul său, și incipienta tradiție a istoriei ideilor literare în cultura română, deschisă de Tudor Vianu. Un alt continuator este Matei Călinescu, mai ales cel din *Conceptul modern de poezie* (1927) și *Cinci fețe ale modernității* (1987, tr. rom. 1995). Un (aparent) detaliu ce poate fi reținut și cu prilejul centenarului nașterii esteticianului român.

Lipsa aproape totală de tradiție în acest domeniu, de contacte și colaborare (o foarte lungă perioadă) cu publicațiile și mediile critice și academice străine interesate de aceste preocupări, neintegrarea (puțin spus) într-un astfel de context cultural și teoretic internațional sunt cauze care cer și alte explicații de ordin intenționat și programatic. Le notăm foarte pe scurt. În prefețele la unele din volumele anterioare au fost menționate și astfel de aspecte, inclusiv probleme de metodă. Câteva dintre acestea cer o anumită atenție, deoarece este vorba mai mult decât de simple amănunte.

Într-o „critică" dominată (adesea până la obsesie) de ideea „creației" doar în sens exclusiv beletristic (portrete, parafraze evocatoare, „formule

fericite", „imagini critice", stil sugestiv etc., vechile marote ale „impresionismului", total perimat pe plan european şi internaţional), nu este chiar lipsit de interes să menţionăm că şi astfel de sinteze sunt, nu mai puţin, „creaţii", dar de alt ordin. De pildă, în prefaţa la volumul 3 al *Biografiei*, am atras atenţia şi asupra acestei situaţii. Şi „sistemele teoretice", şi sintezele istorice", „biografiile de idei literare" sunt „creaţii". În felul lor. „Defectul" – ca să ne exprimăm astfel – stă doar în faptul că nu au calităţi beletristice. Nu fac, altfel spus, literatură *cu* şi *despre* literatură. Este însă vorba doar de una dintre formulele critice posibile şi nimic mai mult. Ea nu poate fi dogmatizată. Ea este azi total anacronică, epuizată, *exhausted*. Faptul că unii „critici foiletonişti" români încă se mai refugiază în ceea ce am numit cândva „ultima colonie de pelicani a Europei" (se va observa, fără îndoială, că şi noi folosim tot o... „metaforă critică") nu ne angajează câtuşi de puţin. Ei au căzut de mult în coşul istoriei literare.

Bogatul aparat de referinţe cere şi el unele explicaţii. Două funcţii ni se par esenţiale. Ele fac parte integrantă nu numai din întreaga noastră metodă, dar şi din sensul profund, ideologic şi cultural, al întreprinderii în ansamblul său. Despre mecanismul intertextual al citatelor am vorbit în repetate rânduri. Ambiţia *Biografiei* (evident nerealizată integral) a fost ca ea să „se scrie singură" printr-un montaj bine documentat, calculat şi direcţionat de citate. Spiritul compilativ şi de *digest* informativ a fost radical exclus. Sensul esenţial este ilustrarea unui „model" intrinsec al ideii de literatură, documentat în timp şi spaţiu. Am încercat să demonstrăm recurenţa unor constante, permanenţa – latentă, „camuflată" sau nu – a unor invariante teoretico-literare, realitatea unui „model" sau „tip ideal" al ideii de literatură. O contribuţie, să-i spunem „personală", la definiţia literaturii şi teoriei literaturii în general. Se face încă o dată dovada că sistemul ideii de *literatură* funcţionează conform logicii sale specifice, inclusiv prin intermediul unor autori şi texte minore, obscure sau doar relativ cunoscute. Multe dintre textele citate sunt polivalente. Ele revin sau reapar inevitabil, într-un context sau altul, dar cu semnificaţii modificate total ori parţial. De unde o aparentă reluare şi chiar „repetiţie", în cadrul unei scheme „fixe".

Precizăm, în acelaşi timp, că astfel de soluţii de „sinteză" n-au nimic comun cu mentalitatea pretins „postmodernă". Că şi ea se va perima (se observă de pe acum unele semne) nu avem nici o îndoială. Şi apoi, sinteza, generalizarea, universalizarea, esenţializarea etc. sunt operaţii intelectuale

specifice, intrinsece spiritului uman, calități universale, fundamentale și permanente. Nu le poate desființa nici un „postmodernism" din lume, nici o „filozofie analitică". În orice caz, spiritul cultural românesc, în faza sa actuală cel puțin, are vitală nevoie, în primul rând, de astfel de „comprimate enciclopedice", constitutive și formative. Pentru a se integra în cultura universală și a se racorda universalității și permanenței unor concepte care revin periodic în actualitate, într-o formă sau alta, de două milenii. Simplă întâmplare? Nu credem deloc acest lucru. „Enciclopedismul" va fi el „depășit", „perimat" în cultura occidentală. Nu însă, în faza sa actuală de dezvoltare, și în cultura română.

Al doilea sens al abundenței de referințe are un aspect (declarat) polemic. Se „citează" prea mult, în cultura română, „după ureche", prin pseudo-izvoare, surse de mâna a doua, gazetărește. Am dorit să reacționăm și împotriva acestei deprinderi total negative, prin folosirea directă doar a izvoarelor de primă mână. Referințele pur tehnice au fost grupate în compartimente finale, separate. Ele sunt destinate exclusiv specialiștilor. „Lectura" lor nu este deloc... „obligatorie". Nimeni nu este obligat nici prin... lege, nici prin... Constituție să le parcurgă. Cineva ne-a acuzat de... „critică bibliografică", apoi și-a cerut... „scuze". Dovadă, evidentă, de derută, de nefamiliarizare cu necesitatea documentării riguroase (și nu numai în acest tip de lucrări). Se poate afirma, în orice caz, că aceste ample „dosare" de referințe, de largă deschidere, reprezintă (aspect nu chiar neglijabil) cel mai dezvoltat „izvor" românesc de informare și „introducere" în astfel de probleme. El oferă un punct de plecare, bine verificat, pentru orice cercetări viitoare, de dorit tot mai aprofundate, ale criticii și teoriei literare române. Dar, încă de pe acum, unele recenzii americane ale lui *The Biography*... reținutilitatea documentării noastre pe un plan informativ mult mai larg.

În mod intenționat am dat o oarecare extindere și referințelor românești de la sfârșitul fiecărui capitol. Uneori chiar le-am exagerat, în scop demonstrativ, importanța reală. Dar am făcut-o cu o intenție precisă: de a dovedi că și în critica, eseistica și teoria literară recentă circulația ideilor literare – mai ales a noilor concepte – constituite o realitate. Bineînțeles, nu poate fi vorba, nici în acest caz, de o documentare exhaustivă. Puse cap la cap, în ordine cronologică și sistematică, aceste capitole românești vor configura, cândva, cu o documentare mult mai

amplă, o posibilă istorie a ideii de literatură în cultura română. O astfel de lucrare încă nu există. O dorim cu insistență.

Nu este lipsit de interes, credem, să semnalăm și faptul că, în volumele consacrate dezbaterii ideilor literare ale secolului 20, pot fi întâlnite și analizele critice cele mai sistematice ale marxismului literar, sub toate variantele sale, existente în critica română. Deplângem chiar faptul că astfel de dezbateri și controverse nu sunt mai dezvoltate și mai sistematice. În mod regretabil, marxismul literar n-a primit încă – mai ales în critica și teoria noastră literară – replica necesară. Ea se face imperios așteptată.

Nici aspectul stilistic nu este, în opinia noastră, neglijabil. Ne-a preocupat, cu destulă atenție, cultivarea sistematică a ceea ce s-a numit „stilul ideilor". Limpede, fără „flori de stil", într-o redactare sobră, în cadrul unei demonstrații pe care am dorit-o cât mai riguroasă. „A scrie bine", în astfel de domenii, înseamnă a scrie rece, cu cea mai mare limpezime posibilă, percutant și cât mai convingător posibil în planul ideatic. Evident, se poate vorbi și de o anume „clasicitate". Dar o astfel de demonstrație nu intră în preocupările de față.

Două precizări finale, de ordin – să le spunem – „personal". Fiecare volum al *Biografiei* are un dosar de presă, uneori destul de abundent. Recenziile pot fi grupate pe categorii, în spiritul și după metodele „sociologiei literare". Am renunțat la orice polemici inutile cu jurnaliștii „literari" și criticii-poligrafi, care – în mod evident – n-au nici o calificare în astfel de probleme. Ar reprezenta o pură pierdere de vreme, un lux și o imprudență pe care, la „vârsta" noastră, nu ni le mai putem îngădui.

Există și indicii încurajatoare. Lucrarea, în ansamblul său, a interesat efectiv mai ales o serie de critici din ultima promoție și tinerele catedre de teoria literaturii. Ea n-a căzut integral în gol. Reprezentanții noii generații cu astfel de preocupări – și amintim, în primul rând, pe Monica Spiridon, Marius Ghica, Gheorghe Crăciun (din cea anterioară pe Ion Vlad și alții) – au dat semne de real interes. În unele cazuri, *Biografia* a devenit chiar un fel de „manual", deși nu aceasta a fost intenția sa. Dar, dacă lucrurile stau astfel, este un indiciu precis că acestea sunt cerințele culturii române actuale. Ne resemnăm „stoic" în fața acestei situații. Recenta înființare (un adevărat *ONG*) și a *Asociației Române de Literatură Comparată* (președinte Paul Cornea) este încă un indiciu al interesului sporit pentru astfel de studii, care n-au nimic comun cu jurnalismul literar.

El are rostul său informativ şi mediatic. Dar problemele literaturii se rezolvă, în adâncime, la alt nivel şi cu totul alte instrumente de lucru.

În sfârşit, o „confesiune" (indiscretă). Cu încheierea acestei *Biografii* am spus definitiv „adio" acestui gen de studii. Şi, în general, studiilor critico-literare. Am fost orientaţi obligatoriu în această direcţie de cenzura şi constrângerile ideologice ale regimului comunist. Preocuparea noastră reală – ca să evităm formula pretenţioasă de „vocaţie" – a fost în direcţia ideilor şi a ideologiei propriu-zise. Suntem, într-un sens, un autor deviat, ca să nu spunem constrâns de împrejurări, de la adevărata sa identitate intelectuală: de critic de idei şi de ideolog. Ea s-a putut manifesta liber abia după 1989. Numai volumele pe care le-am publicat după această dată reprezintă – măcar în intenţie – preocupările noastre cu adevărat esenţiale. Nu renegăm nici unul dintre volumele anterioare. Dar ne propunem, până la... sfârşit, doar recenzii, articole, studii şi volume de critică de idei şi de ideologie propriu-zisă. De tip „iluminist-liberal", bineînţeles. Este, de altfel, şi singura ideologie într-adevăr adecvată şi necesară realităţilor româneşti actuale şi, mai ales, de perspectivă.

BCU IAŞI CENTRAL UNIVERSITARĂ

REFERINȚE

1. Problema definiției literaturii

I

1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, pp. 154-156. 2. George Levine, *One Culture: Science and Literature*, în: *One Culture. Essays in Science and Literature*. Ed. by George Levine (Madison, 1987), p. 28. 3. În versiune italiană, cu titlul (comercial, derutant totuşi): *Teoria della letteratura* (Bologna, 1994). 4. Roland Barthes, *Essais* (Paris, 1964), p. 107. 5. *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft*. Würtzburg, 1986. Hrsg. von Christian Wagenknecht (Stuttgart, 1989), p. 33,73. 6. Paolo Bagni, *La costituzione della poesia nelle 'artes' del XII-XIII secolo* (Bologna, 1968), p. 163. 7. Northrop Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays* (1957; Princeton, 1971), p. 342. 8. Dintre referinţele recente: Philip Smallwood, *The Definition of Criticism*, în: *New Literary History*, vol. 27, 3, Summer 1996, p. 545. 9. De ex., Paul Hernadi, *Beyond Genre. New Directions in Literary Clasification* (Ithaca and London, 1972), p. 184. 10. Charles Altieri, *A Procedural Definition of Literature*, în: *What is Literature?* Edited with an Introduction by Paul Hernadi (Bloomington, London, 1978), pp. 62-78. 11. De ex., *Letteratura di massa. Letteratura di consumo. Guida Storica e critica*. A cura di Giuseppe Petronio (Roma, Bari, 1979), p. LXVII. 12. John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism. A Logical Analysis* (Berkeley, 1974), p. 227. 13. Paul Hernadi, *Introduction*, în: *op. cit.*, p. 32,34. 14. Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, în: *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 14. 15. Gerhard Jäger, *Einführung in die Klassische Philologie* (München, 1980), pp. 108-109. 16. Roger Fowler, *Literature*, în *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Ed. by Martin Coyle, Peter Garsid, Malcom Kelsall and John Peck (1990; London, 1991), p. 14. 17. Un mic inventar deloc exhaustiv: A. Archibald Hill, *A program for Definition of Literature*, în: *The University of Texas Studies in English*, 37 (1958), pp. 47-49; Henryk Markiewicz, *The Limits of Literature*, în: *New Literary History*, IV, 1, Autumn 1972, pp. 5-14; Philippe Hamon, *Literature*, în: B. Pottier, *Les sciences du langage en France* (Paris, 1980), p. 301; René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapel Hill, 1982), pp. 31-32 etc. 18. Uri Margolin, *The Demarcation of Literature and Reader*, în *Actes du VII^e Congrès de l'A.I.L.C.* (Stuttgart, 1979), II, p. 447. 19. Adrian Marino, *op. cit.*, II, p. 271. 20. De ex.,

Kate Hamburger, *Das Wort „Dichtung"*, în: *Literatur und Dichtung*. Hrsg. Horst Rüdiger (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1973), p. 43. 21. Ivo Braak, *Poetik in Stichworten* (1964; Kiel, 1980), p. 14. 22. De ex., Werner Krauss, *Grundprobleme der Literaturwissenschaft* (Reinbeck bei Hamburg, 1968), p. 25. 23. Jerome P. Schiller, *I. A. Richards. Theory of Literature* (New Haven and London, 1969), p. 165, 166. 24. Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt / M, 1971), I, p. 29. 25. Lawrence Lerner, *The Truest Poetry. An Essay on the Question what is Literature?* (London, 1960), p. 2, 67. 26. Adrian Marino, *op. cit.*, IV, p. 132. 27. Helmut Kreuzer, *Veränderungen des Literaturbegriffs* (Göttingen, 1975), pp. 65-67. 28. W. W. Robson, *The Definition of Literature and other Essays* (Cambridge, 1982), p. 2. 29. De ex., Roger Fowler, *op. cit.*, p. 7. 30. Adrian Marino, *op. cit.*, (1991), I, pp. 39-48; Idem, *The Biography of „The Idea of Literature". From Antiquity to the Baroque*. Translated from Romanian... (New York, 1996), pp. 1-3. 31. E. E. Sparshott, *On the Possibility of Saying what Literature is*, în: *Wath is Literature?*, p. 9. 32. Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 93-104. 33. Idem, *The Biography of the „Idea of Literature"*, p. 201. 34. Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris, 1963), p. 153; *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 205. 35. Ralph Cohen, *Introduction*, în: *New Directions in Literary History* (Baltimore, 1974), p. 8. 36. Eduard Wölfflin, *Litteratura*, în: *Archiv für lateinische Lexikographie und Grammatik*, V, (1888), pp. 53-55. 37. R.(obert) E.(scarpit), *Literatura*, în: *Diccionario enciclopedico Salvat universal* (Barcelona, 1976), T. 14, p. 232. 38. Rainer Rosenberg, *Eine Verworene Geschichte. Vorüberlegungen zu einer Biographie des Literaturbegriffs*, în: *Ästhetische Grundbegriffe*. Hrsg. von Karlheinz Bark, Martin Fontius und Wolfgang Thierse (Berlin, 1990), p. 90-133. 39. Iurij Tynjanov, *Il fatto letterario*, în: *Avanguardia e tradizione*, tr. it. (Bari, 1968), p. 31. 40. Roland Barthes, *Sur Racine*, p. 155; *Letteratura di massa.*, p. XXXIII. 41. Felix Vodička, *Die Struktur der literarischen Entwicklung*, tr. germ. (München, 1976). 42. Northrop Frye, op. cit., p. 345; Idem, *The Critical Path...* (Bloomington and London, 1973), p. 24. 43. D. W. Fokkema, Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London, 1977), p. 23. 44. Jurij Lotman, *The Concert and Structure of the Concept of „Literature"*, în: *P. T. L.*, 1 (1976), p. 343. 45. Carlos Rincón, *El cambio en la noción de literatura* (Caracas, 1978), p. 76, passim. 46. Tzvetan Todorov, *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 13. 47. Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 106, 121; Tzvetan Todorov, *Critique de la critique* (Paris, 1984), p. 110; se pot aminti şi alte referinţe: R. Escarpit, *Encyclopedia Universalis* (Paris, 1980), Suppl. I, p. 879 etc. 48. *Théorie de la littérature*, Ouvrage présenté par A. Kibédi Varga (Paris, 1981), p. 221. 49. *op. cit.*, p. 211. 50. Karl Kroeber, *The Evolution of literary Study, 1883-1983*, în: *P.*

M. L. A., 29 (1984), p. 326. **51.** Roland Barthes, *Sur Racine*, p. 155. **52.** Gérard Genette, *Figures*, II (Paris, 1969), p. 12. **53.** Trevor Ross, *Literature*, în: *Encyclopedia of Contemporany Literary Theory*. Irena R. Makaryk, General Editor and Compiler (1933; Toronto, Buffalo, London, 1995), p. 582. **54.** Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médievale* (Paris, 1984), p. 321. **55.** Idem, *Parler du moyen âge* (Paris, 1980), p. 31. **56.** *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, sous la direction de Jacques Demougin (Paris, 1986), II, p. 945. **57.** Adrian Marino, *op. cit.*, I, p. 234, 236, 238. **58.** Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire* (Paris, 1966), p. 201. **59.** Jonathan Culler, *La littérarité*, în: *Théorie littéraire* (Paris, 1989), p. 33. **60.** Oscar Bloch, Walther von Wartburg, *Dictionnaire étymologique de la langue française* (Paris, 19756), p. 372. **61.** Thomas Clark Pollock, *The Nature of Literature* (1942; New York, 1965), p. 3. **62.** Roland Barthes-Maurice Nadeau, *Sur la littérature* (Grenoble, 1980), p. 8 etc. **63.** Leo Pollmann, *op. cit.*, I, p. 26; Henryk Markiewicz, *op. cit.*, p. 11; Idem, *Conceptele ştiinţei literaturii*, tr. rom. (Bucureşti, 1988), p. 71. **64.** Raymond Williams, *Marxisme and Literature* (Oxford, 1977), pp. 46-47. **65.** Charles Altieri, *op. cit.*, p. 53, 66. **66.** Paul Hernadi, *op. cit.*, p. 5; alte referinţe: Roger Fowler, *op. cit.*, p. 8 etc. **67.** *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, présentée par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy (Paris, 1978), p. 22. **68.** Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953; Paris 1964), p. 10. **69.** Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris, 1968), p. 67. **70.** René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapel Hill, 1981), p. 11-18; G. Petronio, în *Letteratura di massa*, p. XXVII. **71.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 104-145. **72.** *Théorie de la littérature. Textes des formalites russes...* tr. fr. (Paris, 1965), pp. 124-125. **73.** Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens*. 1962-1980 (Paris, 1981), p. 182. **74.** Endre Bojtár, *Slavic Structuralism* (Budapest, 1985), p. 95. **75.** Richard Ohmann, *The Social Definition of Literature*, în: *What is Literature?*, pp. 89-101. **76.** De ex., Andreas Dörner und Ludgera Vogt, *Literatur-Literaturbetrieb-Literatur als „System"*, în: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. Ludwig Arnold und Heinrich Detering (München, 1996), p. 79, 89, 93, 96: **77.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, p. 136. **78.** De ex., John M. Ellis, *op. cit.*, p. 47, 49, 50. **79.** De ex., Roger Fowler *op. cit.*, p. 12. **80.** Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London, 1975), p. 129. **81.** Heinrich F. Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse* (Heidelberg, 1975). **82.** De ex., John R. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, în: *New Literary History*, vol. VI, 2, Winter 1975, p. 320. **83.** Referinţe numeroase: Monroe C. Beardsley, *Aesthetic Intentions and Fictive Illocutions*, în: *What is Literature?*, p. 163 etc. **84.** Ramón Barce, *Arrabales de la literatura?*, în: *Historia y Estructura de la obra literaria* (Madrid, 1971), pp. 197-204. **85.** De ex., Josette

Rey-Debove, *Lexique sémiotique* (Paris, 1979), p. 91; Claude Lafarge, *La valeur littéraire* (Paris, 1973), p. 16, 31-32, 35 etc. **86.** Richard Ohmann, *op. cit.*, p. 92, 99. **87.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 35. **88.** De ex., Virgil Nemoianu, *Literary Canon and Social Value Options*, în: *The Hospitable Canon*. Virgil Nemoianu and Robert Royal (eds) (Amsterdam, Philadelphia, 1991), p. 231, 233; Adrian Marino, *op. cit.*, IV, pp. 216-225. **89.** Charles Altieri, *op. cit.*, pp. 72-73. **90.** Alastair Fowler, *Literature as a Genre*, în: *Kinds of Literature...* (Cambridge, Mass. 1982), p. 2. **91.** Pierre Kuentz, *Le „Modèle latin"*, în: *Littérature*, 42, 1981, p. 109. **92.** Charles Altieri, *op. cit.*, p. 72. **93.** *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, Centre d'études et de recherches marxistes, 1976), p. 104. **94.** Tzvetan Todorov, *Théories du symbole* (Paris, 1977), p. 137, 139. **95.** J.-Ch. Chevalier, *Les „Entretiens d'Ariste et d'Eugène" du Père Bouhours soit la littérature eu l'ideologie*, în: *Langue et Langues de Leibniz à l'Encyclopédie* (Paris, 1977), p. 28. **96.** De ex., Manon Maren-Grisebach, *Theorie und Praxis literarischer Wertung* (München, 1974). **97.** Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris, 1971), pp. 9-32. **98.** *Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), pp. 67-79, 399-405. **99.** Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (Paris, 1936), p. 471. **100.** Werner Krauss, *Werk und Wort* (Berlin und Weimar, 1972), p. 43, 55. **101.** *Marxists on Literature. An Anthology.* Ed. by David Craig (Penguin Books, 1975), p. 18, 22. **102.** De ex., *Feminist Directions*, în: *New Literary History*, vol. 19, Autumn 1987. **103.** Mircea Eliade, *Les thèmes iniatiques dans les grandes religions*, în: *Nouvelle Revue Française*, 76, 1959, p. 644. **104.** Ph. L.-L., *Présentation, Littérature et philosophie mêlées*, în: *Poétique*, 21, 1985, p. 2. **105.** Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature? Exercices de philosophie littéraire* (Paris, 1990), p. 11, 193-203. **106.** Idem, *op. cit.*, p. 10. **107.** Paul B. Armstrong, *Conflicting Readings. Variety and Validity in Interpretation* (Chapel Hill and London, 1990), p. 20. **108.** Allen Tate, *On the Limits of Poetry. Selected Essays*, 1928-1948 (New York, 1948), p. 8, 15. **109.** Lawrence Lerner, *Literature is Knowledge*, în: *op. cit.*, pp. 1-5, 219. **110.** Nathalie Sarraute, *L'ère du supçon* (Paris, 1956), p. 181. **111.** Jonathan Culler, *Introduction: the Identity of the Literary Text*, în: *Literary Text*. Ed. by Mario I. Valdés and Owen Miller (Toronto, Buffalo, London, 1985), p. 10. **112.** Kenneth Burke, *The Philosophy of Literary Form* (1941; Berkeley, Los Angeles, London, 1973), pp. 293-304. **113.** De ex., Arthur O. Lovejoy, *Reflexions on the History of Ideas*, în: *Journal of the History of Ideas* (1940), p. 16. **114.** Norman N. Holland, *Literature as Transformation*, în: *The Dynamics of Literary Response* (New York, 1968), p. 4, 30. **115.** Allen Tate, *op. cit.*, pp. 16-48. **116.** John M. Ellis, *The Definition of Literature*, în: *op. cit.*, p. 24-53. **117.** Douwe Fokkema, *Questions épistémologiques*, în:

Théorie littéraire, p. 330, 332. **118.** Gottfried Gabriel, *Logik als Literatur? Zur Bedeutung des Literarischen bei Wittgenstein*, în: *Merkur*, 32, 4, April 1978, pp. 353, 362. **119.** Donald G. Marshall, *Preface*, în: *Literature as Philosophy. Philosophy as Literature* (Iowa City, 1987), p. VII. **120.** Adrian Marino, *op. cit.*, IV, pp. 102-138. **121.** Paul Zumthor, *Y a-t-il une „littérature" médiévale?*, în: *Poétique*, 66, 1986, p. 133. **122.** Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 339. **123.** De ex., printre ultimele referințe: Trevor Ross, *op. cit.*, p. 583; Geoffrey H. Hartman, *On Thematic Knowledge and Literary Studies*, în: *New Literary History*, vol, 26, 3 Summer 1995, p. 552 etc. **124.** E. D. Hirsch, Jr., *What Isn't Literature?*, în: *What is Literature?*, p. 34. **125.** *L'Enseignement de la littérature*, sous la direction de Serge Doubrovsky et Tzvetan Todorov (Paris, 1971), p. 170. **126.** Numeroase referințe, de ex., Tzvetan Todorov, *Introduction à la symbolique*, în: *Poétique*, 11, 1972, p. 275. **127.** Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 347; Idem, *Studii de tipologie a culturii*, tr. rom. (București, 1974), p. 89; Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960; Tübingen, 1973), p. 154; Paul Hernadi, *op. cit.*, p. 14, 33, 34. **128.** De ex., René Wellek, *op. cit.*, p. 9. **129.** Siegfried J. Schmidt, *Literaturwissenschaft als argumentierte Wissenschaft* (München, 1975), p. 5. **130.** Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours* (Paris, 1978), p. 23. **131.** John M. Ellis, *op. cit.*, p. 31; Roger Fowler, *op. cit.*, p. 12, 13. **132.** Leo Pollmann, *op. cit.*, I, p. 30, 33. **133.** Marc Angenot, *Qu'est-ce que la paralittérature*, în: *Etudes littérarires*, 7, 1, 1974, p. 14. **134.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 26-36. **135.** Michael Riffaterre, *Fear of Theory*, în: *New Literary History*, vol. 21, 4, 1990, p. 929. **136.** Northrop Frye, *Fables of Identity* (New York, 1963), p. 127; Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (New York, 1976), p. 132 etc. **137.** De ex., Thomas Pavel, *L'univers de la fiction*, tr. fr. (Paris, 1988). **138.** De ex., Roger Fowler, *op. cit.*, p. 16. **139.** De ex., Daniel Giovannangeli, *La question de la littérature*, în: *L'Arc*, 54, p. 85. **140.** Wolfgang Iser, *Fictionalizing: the Anthropological Dimension of Literary Fiction*, în: *New Literary History*, vol. 21, 4, Autum 1990, p. 940. **141.** René Wellek, *A History of Modern Criticism.* 1750-1950 (New Haven and London, 1986), 6, p. 199. **142.** Monroe Beardsley, *Aesthetic Intentions and Fictive Illocutions*, în: *What is Literature?*, p. 175. **143.** Doar o referință între altele posibile (de ex. René Wellek, *op. cit.*, 5, p. XXIV): F. E. Sparshott, *On the Posibility of Saying what Literature is*, în: *What is Literature?*, p. 5. **144.** De ex., Robert Escarpit, *L'écrit et la communication* (Paris, 1973), p. 61. **145.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 36-43. **146.** De ex., Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature*, în: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4, 1, 1971, pp. 1-19. **147.** De ex., Robert Escarpit, *L'Acte littéraire est-il un acte de communication?*, în: *Filoloski pregled*, 1-2, 1963, pp. 17-21; Maria Corti, *Principi della communicazione letteraria* (Milano, 1976), tr. rom., 1981 etc. **148.** *Théorie de la*

littérature., p. 123. **149.** Steven Tötösy de Zepetnek, *Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Selected Bibliography,* în: *Canadian Review of Comparative Literature,* vol. XIX, 1-2, 1992, pp. 21-93. **150.** De ex., Roland Barthes, *S / Z* (Paris, 1970), p. 15. **151.** Jean Ricardou, *Une question nommée littérature,* în: *Problèmes du nouveau roman* (Paris, 1967), p. 20. **152.** Claus Clüver, *On Using Literary Constructs: In Response to Zoran Konstantinovič,* în: *Yearbook of Comparative and General Literature,* 37, 1988, p. 143. **153.** Colin A. Lyas, *The Semantic Definition of Literature,* în: *Journal of Philosophy,* 66 (1969), 3, p. 81; se discută şi studiul anterior: *The Semantic Definition of „Literature"* de Monroe C. Beardsley, *Aesthetics* (1958; Alabama Press, 1977), pp. 126-128. **154.** Monroe C. Beardsley, *op. cit.,* p. 126. **155.** Roland Barthes, *Littérature et méta-language,* 1959, în: *Essais critiques,* pp. 106-107. **156.** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 1440. **157.** De ex., *Enciclopedia universal ilustrada Europeo-Americana* (Madrid, 1976), XXX, pp. 1076-1078. **158.** K(eneth) Re. (xeroth), *Art of Literature,* în: *The New Encyclopaedia Britannica* (London, 1982), 15, p. 1041. **159.** I. A. Richards, *Literature for the Unlettered,* în: *Uses of Literature,* ed. by Monroe Engel (Cambridge, Mass., 1973), p. 207. **160.** Stein Hangon Olsen, *Defining A Literary Work,* în: *Journal of Aesthetic and Art Criticism,* XXXV (1976), p. 135. **161.** Northrop Frye, *Anatomy of Criticism,* p. 74. **162.** Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris, 1965), p. 218. **163.** Roland Barthes, *Essais critiques,* p. 243. **164.** Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature,* în: *Philosophy and Rhetoric,* vol, 4, 1, 1971, p. 19. **165.** Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Paris, 1955), p. 35. **166.** Eugenio Coseriu, *El Hombre y su Lenguaje* (Madrid, 1977), p. 203. **167.** John M. Ellis, *op. cit.,* p. 42, 47. **168.** Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du language* (Paris, 1972), p. 107. **169.** Geo Widengren, *Literary and Psycological Aspects of the Hebrew Prophets* (Uppsala, Leipzig, 1948), pp. 34-35. **170.** *Niveaux de culture et groupes sociaux* (Paris, La Haye, 1967), p. 235. **171.** George Mc. Fadden, *„Literature": A. Many-Sided Process,* în: *What is Literature?,* pp. 51-55. **172.** Adrian Marino, *op. cit.,* III, p. 271. **173.** Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), p. 37; Tzvetan Todorov, *La notion de littérature,* pp. 24-25. **174.** Roger Fowler, *op. cit.,* pp. 2-3; Alastair Fowler, *op. cit.,* p. 5; John M. Ellis, *op. cit.,* p. 30; **175.** De ex., Henryk Markiewicz, *op. cit.,* p. 71. **176.** Paul Valéry, *op. cit.,* II, p. 634. **177.** Leo Pollmann, *op. cit.,* I, p. 24; Trevor Ross, *op. cit.,* p. 583 etc. **178.** De ex., Siegfried J. Schmidt, *Elemente einer Textpoetik. Theorie und Anwendung* (München, 1974), p. 86. **179.** Benedetto Croce, *Storia dell'estetica per saggi* (Bari, 1942), p. 134. **180.** De ex., Trevor Ross, *op. cit.,* p. 581, 583. **181.** Charles Altieri, *op. cit.,* pp. 62-78. **182.** Monroe C. Beardsley, *The Concept of Literature,* în: *Literary Theory and Structure.* Ed. by Frank Brady,

John Palmer and Martin Prince (New Haven and London, 1973), p. 36. **183.** Jurij Lotman, *op. cit.*, pp. 344-345. **184.** Charles Du Bos, *Qu'est-ce que la littérature*, tr. fr. (Paris, 1945), p. 1, 12. **185.** Alastair Fowler, *Kinds of Literature* (Cambridge, Mass., 1982), p. 16. **186.** De ex., Jean Tortel, *Clefs pour la littérature* (Paris, 1965), p. 81; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 27. **187.** Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 14. **188.** Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (Torino, 1973), p. 24-55; Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980), p. 18. **189.** De ex., Lothar Bornschauer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft* (Frankfurt / M., 1976). **190.** Roman Jakobson, *Language in Literature*. Ed. by Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Cambridge, Mass., 1987), p. 318. **191.** Northrop Frye, *The Critical Path* (1971; Bloomington and London, 1973), p. 34; Idem, *On Culture and Literature...* (Chicago and London, 1978), p. 104. **192.** De ex., *Toposforschung. Eine Dokumentation.* Hrsg. von Peter Jehn (Frankfurt / M., 1972). **193.** Guido Guglielmi, *Tecnica e letteratura*, în: *Lingua e stile*, I (1966), p. 336. **194.** Adrian Marino, *Des invariants*, în: *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 91-132. **195.** Hans-George Ruprecht, *Conjectures et inférences: les universaux de la littérature*, în: *Théorie littéraire*, pp. 61-77. **196.** John M. Ellis, *op. cit.*, p. 233, 238. **197.** Thomas Fries, *Die Wirklichkeit der Literatur. Drei Versuche zur literarischen Sprachkritik* (Tübingen, 1975), p. 3; Volker Bohn, *Literaturwissenschaft. Probleme ihrer theoretischen Grundlegung.* Hrsg. (Stuttgart, 1980), p. 17. **198.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, p. 192; *The Biography of „the Idea of Literature"*, p. XIII; **199.** Tzvetan Todorov, *Poétique*, în: *Qu'est-ce que le structuralisme?* (Paris, 1968), p. 106. **200.** Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, p. 116. **201.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 213-285. **202.** Roland Barthes, *Le grain de la voix. Entretiens* (Paris, 1981), p. 224. **203.** Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 347, 355. **204.** Tzvetan Todorov, *Grammaire du Décameron* (La Haye, 1969), p. 14, 16-17. **205.** Marcelo Pagnini, *op. cit.*, p. 111. **206.** Maria Corti, *op. cit.*, tr. rom., p. 15. **207.** Guy Laflèche, *Petit manuel des études littéraires. Pour une science générale de la littérature* (Montréal, 1977), pp. 32-33, 63-64. **208.** Robert Scholes, *Structuraliam in Literature. An Introduction* (1974; New Haven and London, 1977), p. 10. **209.** Michael Riffaterre, *Fear of Theory*, în: *New Literary History*, vol. 21, 4, 1990, p. 923. **210.** L. B. Cebrik, *What is Philosophy of Literature*, în: *Clio*, III, 9, 1980, pp. 444-451. **211.** Stefan Zolkiewski, *Modelle der Gegenwartsliteratur in ihren frühen Entwicklungsstadium*, în: *Positionen polnischer Literaturwissenschaft der Gegenwart.* Hrsg. Eberhard Dieckmann und Maria Janin, tr. (Berlin, 1976), pp. 233-241. **212.** Yves Chevrel, *La littérature comparée* (1989; Paris, 1991), pp. 97-99. **213.** Jurij Lotman, *op. cit.*, p. 355. **214.** Claus

Clüver, *The Difference of Eight decades: World Literature and the Demise of National Literature,* în: *Yearbook of Comparative and General Literature,* 35, 1986, pp. 22-23. **215.** E. Lovinescu, *Opere* (Bucureşti, 1982), I, pp. 37-41. **216.** Idem, *Istoria literaturii române contemporane* (Bucureşti, 1926), I, p. 7. **217.** Ibidem, *T. Maiorescu şi posteritatea lui critică* (Bucureşti, 1943), p. 285. **218.** Michael Dragomirescu, *La Science de la littérature* (Paris, 1926), I, p. 13, 58. **219.** Adrian Marino, *Critica literară ca literatură,* în: *op. cit.,* III, p. 227-265. **220.** Tudor Vianu, *Opere* (Bucureşti, 1975), 5, pp. 7-12. **221.** Idem, *Transformările ideii de om* (Bucureşti, 1946), p. 112. **222.** Alexandru Ciorănescu, în: *Revista de istorie şi teorie literară,* XLIII, 2, 1995), pp. 151-159. **223.** Adrian Marino, *Despre „revizuiri",* în: *Cuvântul,* I, 4, 1995; Idem, *Cine deţine monopolul istoriei literare;* Idem, I, 8, 1995. **224.** Paul Cornea, *Critique comparée et la question du canon,* în: *Synthesis,* XXI, 1994, pp. 35-44. **225.** Virgil Nemoianu, *A Theory of the Secondary* (Baltimore and London, 1989), pp. 3-57; Adrian Marino, *Politica şi cultura* (Iaşi, 1996), pp. 130-133. **226.** Idem, *Teoria literaturii revine,* în: *Cotidianul,* VII, 156, 10 iulie 1977. **227.** Sorin Antohi, *Exerciţiul distanţei. Discursuri, societăţi, metode* (Bucureşti, 1977), pp. 31-38, 92-113; Corin Braga, *Bref panorama de l'archétypologie,* în: *Echinox,* XXVII, 10-11-12, 1996, pp. 38-39. **228.** Hans Robert Jauss, *Experienţă estetică şi hemeneutică literară.* Traducere şi prefaţă de Andrei Corbea (Bucureşti, 1983); Andrei Corbea, *Despre „teme". Explorări în dimensiunea antropologică a literaturii* (Iaşi, 1995).

II

A1. Victor Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine* (1955; The Hague, Paris, 1969), p. 121, 173. **A2.** cf. Vincent B. Leitch, *American Literary Criticism from the Thierties to the Eighties* (New York, 1988), pp. 389-390. **A3.** Idem, *Marxist Criticism in the 1930's,* în: *op. cit.,* pp. 17-18, 21-23. **A4.** cf. D. W. Fokkema, Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century* (London, 1977), 126. **A5.** William V. Spanos, cf. Vincent B. Leitch, *op. cit.,* p. 202. **A6.** Northrop Frye, cf. *op. cit.,* p. 143. **A7.** Alexander Galley, *Ernst Robert Curtius; Topology and Critical Method,* în: *Velocities of Changes.* Ed. by Richard Macksey (Baltimore and London; 1974), p. 245, 250. **A8.** cf. Vincent B. Leitch, *op. cit.,* p. 155, 156. **A9.** cf. M. B. Khrapchenko, *Literature and the Modelling of Reality,* în: *Neohelicon,* II, 304, 1974, p. 134. **A10.** cf. Vincent B. Leitch, *op. cit.,* p. 139.

2. Criza ideii de literatură

A. Crizele definiției

I

1. Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură*, II, p. 98-100, 269, 274. 2. Paul Ricoeur, *La crise: un phénomène spécifiquement moderne*, în: *Revue de Théologie et de Philosophie* 120 (1988), pp. 1-19. 3. Adrian Marino, *Tendences esthétiques (Attitudes négatives, Nihilisme et extrémisme)*, în: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle...* (Budapest, 1984), II, pp. 663-703. 4. Guillermo de Torre, *Doctrina y Estética Literaria* (Madrid, 1970), pp. 74-97. 5. Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres* (Paris, 1983), p. 169. 6. De ex., Earl Miner, *Literary Diaries and the Boundaries of Literature*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 2, 1972, p. 48. 7. Gérard Genette, *Valéry et l'axiomatique littéraire*, în: *Tel Quel*, 23, 1965, p. 77. 8. Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature...* (Bruxelles, 1978), p. 15. 9. Detalii la Adrian Marino, *Dicționar de idei literare* (București, 1973), I, pp. 795-796. 10. De ex., Horst Albert Glaser, *Texte-Literatur-Dichtung-Poesie*, în: *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Volker Sinemus (München, 1973), I, p. 26. 11. Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, în: *Les genres du discours* (Paris 1978), p. 13. 12. Jürgen Link, *Literaturwissenschafliche Grundbegriffe* (München, 1990), p. 102. 13. Adrian Marino, *op. cit.*, IV, p. 16, 19, 21, 26. 14. Idem, *op. cit.*, III, p. 244. 15. Roland A. Champagne, *Beyond the Structuralist Myth of Ecriture* (The Hague-Paris, 1977). 16. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique* (Paris, 1984), p. 113, 114. 17. *Dictionnaire encyclopédique Alpha* (Paris, 1983), 14, p. 1738; în același sens: A. Rey, *Littérature*, în: *Dinctionnaire des idées littéraires de langue française, G.-O.* (Paris, 1984), p. 1310. 18. Jean Paulhan, *La preuve par l'étymologie* (Paris, 1953), p. 44-49 etc. 19. De ex., Rainer Rosenberg, *Eine Verworrene Geschichte. Vorüberlegungen zu einer Biographie des Literaturbegriffs*, în: *Aesthetische Grundbegriffe...* (Berlin, 1990), p. 123. 20. Adrian Marino, *op. cit.*, IV, p. 54. 21. Idem, *op. cit.*, IV, 52, 317. 22. De ex., Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* (Cambridge, 1977), p. 16, 24; Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médievale* (Paris, 1984), p. 37. 23. Adrian Marino, *op. cit.*, IV, p. 53, 56. 24. De ex., Erhard Schütz und Thomas Wegmann, *Literatur und Medien*, în: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (München, 1996), p. 52, 53, 56. 25. De ex., *Der Ursprung von Literatur...* (München, 1988), p. 9. 26. Adrian Marino, *op. cit.*, III, p. 244;

IV, p. 43. 27. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948; Bern, 1984), p. 24. 28. De ex., F. E. Sparshott, *On the Posibility of Saying What Literature Is,* în: *What is Literature?,* Ed. Paul Hernadi (Bloomington, London, 1978), p. 5. 29. Adrian Marino, *op. cit.,* III, p. 236. 30. Julia Kristeva, *La sémiologie comme science critique* (1968), în: *Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), p. 92; Waller, McCormick, Fowler, *The Lexington Introduction to Literature* (D. C. Heath and Co., Mass., 1987), p. 1252. 31. Wolfgang Iser, *Changing Functions of Literature,* în: *Prospecting. From Reader Response to Literary Anthropology* (Baltimore and London, 1989), p. 200. 32. Roger Fowler, *Literature,* în: *Encyclopedia of Literature and Criticism...* (1990; London 1991), p. 11. 33. *Entretiens sur la paralittérature* (Paris, 1970), p. 429, 426. 34. Monroe C. Beardsley, *Aesthetic Intentions and Fictive Illocutions,* în: *What is Literature?,* p. 161. 35. Adrian Marino, *op. cit.,* IV, p. 128, 135, 136. 36. Idem, *op. cit.,* IV, pp. 216-225. 37. De ex., René Wellek, *The Parallelism between Literature and the Arts,* în: *Literary Criticism. Idea and Art.* Ed. by W. K. Wimsatt (Berkeley, Los Angeles, London, 1974), p. 64, 65. 38. De ex., *Literaturwissenschaft – Probleme ihrer theoretischen Grundlegung.* Hrsg. von Volker Bohn (Stuttgart, 1980), pp. 15-65. 39. Jurij Tynjanov, *Le fait littéraire* (1924), tr. în: *Manteia,* IX-X (1970), p. 70. 40. Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature,* în: *Philosophy and Rhetoric,* vol. 4, 1, 1971, p. 1. 41. Marcel Cornis-Pope, *From Aestethic „Resistance" to Cultural Reformulation: Postmodern Dialogies in Eastern Europe Before and After 1989,* în: *Euresis,* 1-2 (1995), p. 140. 42. Adrian Marino, *op. cit.,* III, p. 91, 153. 43. De ex., Stein Hangon Olsen, *Defining a Literary Work,* în: *The End of Literary Theory* (Cambridge, 1987), pp. 83-84. 44. Morse Peckham, *„Literature": Disjunction and Redundancy,* în: *What is Literature?,* p. 224. 45. De ex., Henri Meschonnic, *Pour une poétique* (Paris, 1970), I, p. 177. 46. François Laruelle, *Le déclin de l'écriture* (Paris, 1977), p. 218, 219. 47. Mariana Dekoven, *Cultural Dreaming and Cultural Studies,* în: *New Literary History,* vol. 27, nr. 1, 1996, p. 129, 131. 48. Hans Erich Nossack, *Die schwache Position der Literatur* (1967). 49. Robert Musil, *Essais,* tr. fr. (Paris, 1984), p. 238. 50. Adrian Marino, *op. cit.,* IV, pp. 186-187. 51. *La Bibliothèque idéale* (1988; Paris, 1992), p. 402. 52. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (1931; Tübingen, 1965), p. 1. 53. Roger Fowler, *Literature,* în: *A Dictionary of Modern Critical Terms* (London, Boston, 1973), p. 105. 54. Karl Otto Conrady, *Gegen die Mystifikation von Dichtung und Literatur,* în: *Literatur und Dichtung.* Hrsg. Horst Rüdiger (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1973), p. 76. 55. L. Pollmann, *Was is Literatur,* în: *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt / M., 1971), I, p. 24. 56. De ex., Douwe Fokkema, *Questions épistémologiques,* în: *Théorie littéraire* (Paris, 1989), p. 326. 57. Colin A. Lyas, *The Semantic Definition of*

Literature, în: *Journal of Philosophy*, 66, 3, 1969, p. 83. **58.** De ex., Barbara Herrnstein Smith, *Contingencies of Value*, în: *Canons*, Ed. by Robert von Hallberg (Chicago-London, 1984), p. 35. **59.** De ex., A. Owen Aldridge, *The Remergence of World Literature. A Study of Asia and the West* (Newark, London and Toronto, 1986), p. 62; André-Michel Rousseau, *La littérature comparée et l'analyse formelle des textes littéraires: bilan et perspectives*, în: *Actes du VIII^e Congrès de l'A. I. L. C.* (Stuttgart, 1980), II, p. 460. **60.** Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1960), p. 126, 165; Maurice Blanchot, *Le temps des encyclopédies*, în: *Nouvelle Revue Française*, 53, 1957, p. 860. **61.** H.-R. Patapievici, *Comunismul american*, în: *Politice* (Bucureşti, 1996), pp. 125-132. **62.** De ex., Claus Clüver, *„World Literature" – Period or Type?, In Response to Horst Steinmetz*, în: *Yearbook of Comparative and General Literature*, 37, 1988, p. 134; Idem, *On Using Literary Constructs: In Response to Zoran Konstantinovič*, în: *op. cit.*, 37, 1988, p. 144. **63.** De ex., Hans Ulrich Gumbrecht, *The Future of Literary Studies?*, în: *New Literary History*, vol. 26, nr. 3, 1995, p. 503. **64.** De ex., Stein Hangon Olsen, *op. cit.*, p. 83. **65.** Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (Paris, 1988), pp. 33-58. **66.** Northrop Frye, *On Culture and Literature...* (Chicago and London, 1978), p. 42. **67.** A. J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales* (Paris, 1976), p. 197. **68.** Dell Hymes, *An Ethnografic Perspective*, în: *New Literary History*, vol. 5, 1, 1973, p. 195. **69.** Rainer Rosenberg, *op. cit.*, în: *Ästhetische Grundbegriffe...* (Berlin, 1970), p. 110. **70.** Wolfgang Goetz, *Geschichte der Literatur. Eine Einführung in die Kunst des Lesens und in die Weltliteratur* (Frankfurt / M., Wien, Zürich), 1961. **71.** W. F. Ruttkovski ed., *Nomenclator litterarius* (Franke Verlag, 1980), p. 82, 94. **72.** Dell Hymes, *op. cit.*, pp. 196-197. **73.** Kenichi Yoshida, *Literary Theory in Contemporany Japan*, în: *Literary History and Literary Criticism. Acts of the Ninth Congress International of Federation for Modern Languages and Literatures*, August 25-31, 1963 (New York, 1966), p. 208. **74.** Reinhard Emmerich, *Nähe und Ferne. Schwierigkeiten im Umgang mit chinesischer Dichtung*, în: *Wie international ist die Literaturwissenschaft?* (Stuttgart-Weimar, 1996), p. 460. **75.** C. D. Narasimhaiah, *Literature in the Global Village: An Inquiry into Problems of Response*, în: *Asian and Western Writers in Dialogue*. Ed. by Guny Amisthanayagan (London and Basingstocke, 1982), p. 79. **76.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, p. 13, passim. **77.** Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 145. **78.** De ex., Pierre Orecchioni, în: *Le littéraire et le social* (Paris, 1970), p. 44. **79.** W. W. Robson, *The Definition of the Literature and other Essays* (Cambridge, 1982), p. 8. **80.** Henryk Markiewicz, *The Limits of Literature*, în: *New Literary History*, vol. IV, 1, 1972, p. 9. **81.** Trevor Ross, *Literature*, în: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory...* (1993; Toronto, Buffalo, London, 1955), p. 582. **82.** Kate Hamburger, *Das Wort „Dichtung"*, în: *Literatur und Dichtung*,

p. 43. **83.** Philippe Hamon, *Littérature,* în: B. Pottier, *Les sciences du langage en France* (Paris, 1980), I, p. 295. **84.** Stein Hangon Olsen, *op. cit.,* p. 3. **85.** Neal Oxenhandler, *The Changing Concept of Literary Emotion: A Selective Hixtory,* în: *New Literary History,* vol. 20, 1, 1988, pp. 118-119. 86 Wilbur L. Schramm, *Imaginative Writing,* în: *Literary Scholarship. Its aims and Methodes* (Chapel Hill, 1941), pp. 194-195. **87.** Norman Holland, *The Dynamics of Literary Response* (New York, 1968), p. XIII, p. 3; **88.** *Entretiens sur la paralittérature,* p. 426, 438. **89.** Maurice Blanchot, *La part du feu* (1949; Paris, 1980), p. 220. **90.** A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, 1979), p. 214. **91.** Adrian Marino, *op. cit.,* III, p. 84. **92.** Roman Jakobson, *Questions de poétique,* tr. fr. (Paris, 1973), p. 123. **93.** Andreas Dörner und Ludgera Vogt, *Literatur-Literaturbetrieb-Literatur als „System",* în: *Grundzüge der Literaturwissenschaft...* (München, 1996), p. 86. **94.** Jonathan Culler, *La littérarité,* în: *Théorie litteraire...* (Paris, 1989), p. 31. **95.** Endre Bojtár, *Slavic Structuralism* (Budapest, 1985), p. 43. **96.** Roman Jakobson, *op. cit.,* p. 114. **97.** Gérard Genette, *op. cit.,* p. 169. **98.** *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures,* sous la direction de Jacques Demougin (Paris, 1986), II, p. 945. **99.** *What is Literature?,* p. 26; în acelaşi sens Adrian Marino, *op. cit.,* III, p. 59. **100.** Anthony Burgess, *English Literature...* (1985; 1994), p. 8. **101.** Robert Escarpit, *Y a-t-il des degrés dans la littérature?,* în: *Soc. fr. de lit. comparée. actes du Sixième Congrès National* (Paris, 1965), pp. 1-10. **102.** F. W. Bateson, *The Scholar Critic. An Introduction to Literary Research* (London, 1972), p. 62-64. **103.** Idem. *op. cit.,* p. 64, 65. **104.** Hans Erich Nossack, *op. cit.,* p. 18. **105.** De ex., E. D. Hirsch, în: *The Aims of Interpretation* (Chicago and London, 1976), pp. 90-91; Trevor Ross, *op. cit.,* p. 582 etc. **106.** De ex., Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), p. 46. **107.** R. H. Stacy, *Defamiliarization in Language and Literature* (Syracuse, 1978). **108.** Jean Cohen, *Le haut language. Théorie de la poéticité* (Paris, 1979), pp. 18-19, 79. **109.** Stein Hangon Olsen, *op. cit.,* p. 77. **110.** Colin A. Lyas, *op. cit.,* pp. 81-85. **111.** John R. Searle, *Literary Theory and Its Discontents,* în: *New Literary History,* vol. 25, 3, 1994, p. 637, 654. **112.** Stein Hangon Olsen, *op. cit.,* p. 77, 78. **113.** De ex., Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), pp. 50-51. **114.** Idem, *Essais critique,* pp. 140-141. **115.** Julia Kristeva, *La sémiologie comme science critique,* în: *Tel Quel. Théorie d'ensemble,* pp. 92-93, 298. **116.** Itamar Even-Zohar, *Polysistem Theory,* în: *Poetics Today,* I, 1-2- (1979), pp. 287-310; José Lambert, *Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polisystème* (Katholicke Universiteit Leuven, 1983). **117.** Julia Kristeva, *Idéologie du discours sur la littérature,* în: *Littérature et idéologies,* Colloque de Cluny, II, 1970, *La Nouvelle Critique,* spécial 39 bis (1970), p. 123. **118.** Matei Călinescu, *Rereading* (New

Haven and London, 1993), p. 50. **119.** Roland Barthes, *Le grain de la voix* (Paris, 1981), p. 141; Idem, *Drame, poème, roman*, în: *Tel Quel. Théorie d'ensemble*, p. 25. **120.** Pier Marco Bertinetto, *Can we give a Unique Definition of the Concept „Text"*, în: Janós S. Petöfi, ed. *Text vs. Sentence* (Hamburg, 1979), pp. 146-151. **121.** Mario J. Valdés, *Conclusion: Concepts of Fixed and Variable Identity*, în: *Identity of the Literary Text*. Ed. by Mario J. Valdés and Owen Miller (Toronto, Buffalo, London, 1981), p. 29, 31, 297-304. **122.** De ex., Heinrich F. Plett, *Textwissenschaft und Textanalyse* (Heidelberg, 1971); Eugenio Coseriu, *Textlinguistik. Eine Einführung* (Tübingen, 1981). **123.** Teun A. Van Dijk, în: *Essais de la théorie du texte* (Paris, 1973), p. 90. **124.** Adrian Marino, *op. cit.*, IV, p. 164.

II

A1. cf. *Les chemins actuels de la critique* (Paris, 1967), p. 338. **A2.** cf. Etiemble, *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire* (Paris, 1988), p. 256. **A3.** cf. Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980), pp. 15-16.

B. Dificultăți teoretice și practice

I

1. Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, în : *La littérature et le social* (Paris, 1970), p. 9. **2.** A. J. Greimas, *Du sens* (Paris, 1970), p. 272. **3.** Raymond Williams, *Marxism and Literature* (Oxford, 1977), p. 45. **4.** *Théorie littéraire...* (Paris, 1989), pp. 45-49. **5.** Jósef Szili, *Les notions de littérature et la périodisation littéraire*, în: *Neohelicon*, XV, 1, 1988, p. 35, 36. **6.** Northrop Frye, *Anatomy of Criticism* (1957; Princeton, 1971), p. 13. **7.** *What is Literature?*, Edited with an Introduction by Paul Hernadi (Bloomington, London, 1978), p. 12. **8.** Jean Tortel, *Clefs pour la littérature* (Paris, 1965), p. 9, 11. **9.** Marc Fumaroli, Gérard Genette, *Comment parler de la littérature?*, în: *Le Débat*, 29, mars 1984. **10.** Gérard Genette, *Palimpsestes. Littérature au second degré* (Paris, 1982). **11.** Volker Bohn, *Literaturwissenschaft. Probleme ihrer theoretischen Grundlagen*, Hrsg. (Stuttgart, 1980), p. 39; Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1994), III, pp. 61-213. **12.** T. S. Eliot, *Selected Essays* (1932; London, 1966), p. 388. **13.** Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature* (Paris, 1992), p. 23. **14.** Paul Zumthor, *Le masque et la lumière. La poétique des grands rhétoriqueurs* (Paris, 1978), p. 133. **15.** Gérard Genette, *Figures*, III (Paris, 1972), p. 9.

16. De ex., James L. Battersby, *The Inevitability of Professing Literature*, în: *Criticism, History and Intertextuality*. Ed. by Richard Fleming and Michael Payne (Louisburg, 1988), p. 71. 17. Stein Hangon Olsen, *The End of Literary Theory* (Cambridge, 1987), p. 1-3. 18. J.-P. Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, p. 58, 77. 19. I. A. Richards, *Literature for the Unlettered*, în: *Uses of Literature*. Ed. by Monroe Engel (Cambridge, 1973), p. 207. 20. André Lefevere, *Literary Knowledge*, (Assen-Amsterdam, 1977), p. 13. 21. Jean-Marie Schaeffer, *Qu-est-ce qu'un genre littéraire* (Paris, 1989), p. 143. 22. Gerhard Bauer, *Zum Gebrauchswert der Ware Literatur*, în: *Lili*, 1, Heft 1-2, 1971, pp. 47-57. 23. Henryk Markiewicz, *The Limits of Literature*, în: *New Literary History*, IV, 1, 1972, p. 11. 24. Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature?* (Paris, 1990), p. 10. 25. Monroe C. Beardsley, *Aesthetics* (Alabama Press, 1977), p. 126. 26. Adrian Marino, *Critica ideilor literare* (Cluj, 1974), pp. 257-260. 27. Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), p. 37; în acelaşi sens: Michele Rak, *Sette conversazioni din sociologia della letteratura* (Milano, 1980), p. 57 etc. 28. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (London, 1957), p. 118. 29. De ex., Henryk Markiewicz, *op. cit.*, p. 13. 30. René Wellek, *The Attack on Literature and other Essays* (Chapel Hill, 1982), p. 17, 37. 31. Ewa M. Thompson, *Russian Formalism and Anglo-American New Criticism* (The Hague-Paris, 1971), p. 147. 32. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 55. 33. John M. Ellis, *The Theory of Literary Criticism. A Logical Analysis* (Berkeley, Los Angeles, London, 1974), p. 34; C. J. Rees, *Some Issues in the Study of Conceptions of Literature: A Critique of the Instrumentalist View of Literary Theories*, în: *Poetics*, 10 (1987), pp. 49-89. 34. Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context* (Cambridge, 1977), p. 27. 35. Elder Olson, *An Outline of Poetic Theory*, în: *Critics and Criticism. Ancient and Modern*. Ed. R. S. Crane (Chicago-London, 1965), p. 550. 36. Gerhard Jäger, *Einführung in die Klassische Philologie* (München, 1980), pp. 107-108. 37. Adrian Marino, *op. cit.*, III, pp. 61-213; IV, p. 9. 38. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakthine le principe dialogique*... (Paris, 1981), p. 135. 39. Thomas Pavel, *L'univers de la fiction* (Paris, 1988), p. 173; Idem, *Le Mirage linguistique* (1988), p. 9. 40. J. Hillis Miller, *The Function of Literary Theory at the Present Time*, în: *The Future of Literary Theory*. Ed. by Ralph Cohen (Routledge, 1989), p. 105. 41. Tzvetan Todorov, *The Notion of Literature*, în: *New Literary History*, V, 1, (1973), pp. 5-16; *Les genres du discours* (Paris, 1978), pp. 13-42. 42. Michael Riffaterre, *L'Explication des faits littéraires*, în: *L'Enseignement de la littérature*. Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 22 au 29 juillet 1969... (Paris, 1971), p. 345. 43. Morse Peckham, *„Literature": Disjunction and Redundancy*, în: *What is Literature?*, p. 224. 44. Adrian Marino, *op. cit.*, III, p. 280, passim. 45. Idem, *op. cit.*, IV, pp. 216-225; Ulrich Schulz-Buschhaus,

Der Kanon der romanischen Literatur-wissenschaft (Trier, 1975). **46.** Hans-Jorg Neuschofer, *Populärromane in 19. Jahrhundert. Von Dumas bis Zola* (München, 1976), p. 7. **47.** Harald Fiecke, *Normen und Abweichung. Eine Philosophie der Literatur* (München, 1981). **48.** Lawrence Lerner, *The Truest Poetry. An Essay on the Question what is Literature?* (London, 1960), pp. 1-2. **49.** Vincent B. Leich, *American Literary Criticism from the 30s to 80s* (New York, 1988). **50.** Ulrich Schulz-Buschhaus, *Considerazioni storiche sulla „Trivialliteratur"*, în: *„Trivialliteratur"? Letteratura di massa e di consumo* (Trieste, 1979), p. 14. **51.** De ex., Adrian Marino, *op. cit.*, IV, p. 19. **52.** De ex., Waller, McCormick, Fowler, *The Lexington Introduction to Literature* (D. C. Heath and Co, Mass., 1987), p. 1. **53.** De ex., Adrian Marino, *Hermeneutica ideii de literatură* (Cluj, 1987), p. 125; Idem, *Biografia ideii de literatură*, III, p. 155. **54.** De ex., Wolfgang Langenbucher, *Der Aktuelle Unterhaltungsroman. Beiträge zur Geschichte und Theorie der massenhaft verbreiteten Literatur* (Bonn, 1964), p. 16. **55.** De ex., Ralph Cohen, *Reviewing Literary Theory*, în: *Literary Reviewing*. Ed. with an Introduction by James O. Hoge (Charlottesville, 1987), p. 2, 4. **56.** De ex., Helmut Hiller, *Wörterbuch des Buches* (1967; Frankfurt/M., 1980), p. 185. **57.** G. Ribemont-Dessaignes, *Introduction au Dadaclysme*, în: *Integral*, I, 8, 1925. **58.** R. (ainer) He.(ss), *Literatur*, în: Rainer Hess, Mireille Frauenrath, Gustav Siebenmann, *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten* (Frankfurt/M., 19722), p. 98. **59.** Lionel Triling, *The Experience of Literature. A Reader Guide with Commentaries* (New York, 1967), p. IX. **60.** Terry Eagleton, *Literary Theory. An Introduction* (Oxford, 1983), p. 9. **61.** De ex., *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approches, Scholars, Themes.* Irena R. Makaryk, General Editor and Compiler (1993; Toronto, Buffalo, 1997). **62.** *Entretiens sur la paralittérature.* Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 1-10 septembre 1967 (Paris, 1970), p. 27: Jósef Szili, *op. cit.*, p. 29; Vincent B. Leitch, *op. cit.*, p. 72 etc. **63.** De ex., Marc Angenot, *Qu'est-ce que la littérature?*, în: *Etudes littéraires*, 7, 1, avril, pp. 5-6. **64.** De ex., Sylvan Barnet, Morton Berman, William Burts, *The Study of Literature. A Handbook of Critical Essays and Terms* (Boston-Toronto, 1960), p. IX. **65.** Volker Bohn, *op. cit.*, p. 16; Leo Polmann, *Literaturwissenschaft und Methode* (Frankfurt/M., 1971), I, p. 27, 34 etc. **66.** Edward Davenport, *Why Theorize about Literature?*, în: *What is Literature?*, p. 37; R.(ainer) He.(ss), *op. cit.*, p. 94. **67.** E. D. Hirsch, Jr., *Validity in Interpretation* (1967; New Haven and London, 1974), p. 111. **68.** Alain-Michel Boxer, *La paralittérature* (Paris, 1992), p. 123, 172. **69.** Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980), pp. 81-82. **70.** Thomas J. Roberts, *The Network of Literary Identification: a Sociological Preface*, în: *New Literary History*, vol. IV, 1, 1973, pp. 69-70. **71.** De ex., George Watson, *Modern Literary Thought*

(Heidelberg, 1978), p. 47; Victor Manuel de Aguiar e Silva, *Teoria da literatura*, 4 Edicão (Coimbra, 1982), pp. 30-32 etc. **72.** Tzvetan Todorov, *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 136. **73.** Hans Ulrich Gumbrecht, *The Future of Literary Studies?*, în: *New Literary History*, vol. 26, 3, 1995, p. 506. **74.** G. P. Henderson, *The Idea of Literature*, în: *Aesthetic in the Modern World*. Ed. by H. Osborne (London, 1968), p. 264, 269; Klaus Weimar, *Enziklopädie der Literaturwissenschaft* (München, 1980), pp. 44-45 (şi alte definiţii în acelaşi sens). **75.** Stein Hangon Olsen, *op. cit.*, p. 140. **76.** Alain-Michel Boyer, *op. cit.*, p. 123, 124. **77.** De ex., George Mounin, *La littérature et ses technocraties* (Paris, 1978), p. 103, 152. **78.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, p. 84, 224. **79.** Morse Peckham, *op. cit.*, în: *What is Literature?*, p. 222. **80.** De ex., Waller, McCormick, Fowler, *op. cit.*, p. 3. **81.** Earl Miner, *Etudes comparées interculturelles*, în: *Théorie littéraire*, pp. 161-179. **82.** Jacques Ehrmann, *Texte suivi de „La mort de la littérature"* (Paris, 1971), p. 73. **83.** Adrian Marino, *op. cit.*, p. 263. **84.** Robert Escarpit, *L'écrit et la communication* (Paris, 1973), pp. 65-66. **85.** Richard D. Altick, *The English Common Reader. A Social History of the Mass Reading Public.* 1800-1900 (Chicago, 1957). **86.** Louise M. Rosenblatt, *The Reader, The Text, The Poem. The Transvocational Theory of The Literary Work* (London and Amsterdam, 1978), p. VIII. **87.** R.(ainer), He. (ss), *op. cit.*, p. 99. **88.** Klaus Weimar, *op. cit.*, p. 69. **89.** Thomas Clark Pollock, *The Nature of Literature* (1942; New York, 1965), p. 10, 212. **90.** De ex., Adrian Marino, *op. cit.*, IV, pp. 169-178. **91.** De ex., Jean Paulhan, *Oeuvres complètes* (Paris, 1970), V, p. 315, 316, 321, etc. **92.** Ramón Gómez de la Serna, *Morbidezas* (Madrid, 1908), p. 80. **93.** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 190), p. 567. **94.** Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris, 1968), p. 7. **95.** Maurice Blanchot, *Faux pas* (Paris, 1943), p. 170. **96.** Jacques Lacan, *Lituraterre*, în: *Littérature*, 3, 1971, p. 6. **97.** Gilbert Durand, *La création littéraire. Les Fondements de la création*, în: *Encyclopedia Universalis. Les Enjeux* (Paris, 1985), p. 120. **98.** Adolf Muschg, *Literatur als Therapie? Ein Excurs über das Heilsame und das Unheilbare* (Frankfurt, 1981). **99.** Raymond Queneau, *Bâtons, chiffres et lettres* (Paris, 1965), p. 317. **100.** Christopher Butler, *What is a Literary Work*, în: *New Literary History*, vol. V., 1, 1973, p. 18, 19, 22. **101.** Stéphane Santerres-Sarkany, *Théorie de la littérature* (1990; Paris, 1993), pp. 7-9. **102.** Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 10. **103.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 55. **104.** Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 204. **105.** *Entretiens sur la paralittérature, op. cit.*, p. 436. **106.** *L'enseignement de la littérature*, p. 590. **107.** Paul Zumthor, *Birth of a Language and Birth of a Literature*, în: *Mosaic*, VIII, 4, 1975, p. 206. **108.** Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris, 1963), p. 155. **109.** G. Douglas Atkins, *Reading Deconstruction. Deconstructive Reading* (Lexington, 1983), pp. 26-27. **110.** Paul Zumthor, *Parler du moyen âge* (Paris,

1980). **111.** Guy Michaud, *Introduction à une science de la littérature* (Istambul, 1950), p. 1. **112.** Robert Escarpit, *Qu'est-ce que la littérature?*, în: *Littérature et genres littéraires* (Paris, 1978), p. 14; acelaşi autor revine şi în alte contribuţii. **113.** Endre Bojtár, *Slavic Structuralism* (Budapest, 1985), p. 146. **114.** Jean Thibaudeau, *Intervention* (Paris, 1972), p. 71. **115.** De ex., Uri Margolin, *On the Vagueness of Critical Concepts*, în: *Poetics*, 10 (1981), pp. 15-31. **116.** René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950* (1955; London, 1962), I, pp. 4-5. **117.** Robert Escarpit, *La définition du terme „littérature"*, în: *Le littéraire et le social*, p. 272. **118.** Jean Paulhan, *La preuve par l'étymologie* (Paris, 1953), p. 93. **119.** Georges Mounin, *op. cit.*, p. 164. **120.** *Entretiens sur la paralittérature*, pp. 134-135. **121.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, p. 278. **122.** Ihab Hassan, *Confessions of a Reluctant Critic or the Resistance to Literature*, în: *New Literary History*, vol. 24, 1, 1993, 4. **123.** John M. Ellis, *op. cit.*, 32. **124.** Jacques Derrida, *Devant la Loi*, în: *Philosophy and Literature*. Ed by A. Philipps Griffiths (Cambridge, 1984), p. 187. **125.** De ex., Henryk Markiewicz, *op. cit.*, p. 107. **126.** C. E. Nelson, *Literature and „Littérature": The Comparative Critic's Problem of Definition*, în: *Books Abroad*, vol. 40, 4, 1966, pp. 34-36. **127.** Harry Levin, *What is Literature if Not Comparative*, în: *The Chinese Text. Studies in Comparative Literature*. Ed. by Ying-Hsiung Chou (Hong-Kong, 1986), p. XIII. **128.** George Steiner, *Arta criticii, arta admiraţiei*, tr. rom., în: *Lettre internationale*, vara 1997, p. 70. **129.** Denis de Rougemont, *Lettre ouverte aux Européens* (Paris, 1970), p. 67. **130.** *Wie international ist die Literaturwissenschaft?*. Hrsg. von Lutz Danneberg und Friedrich Volhardt... (Stuttgart, Weimar, 1996), p. 442. **131.** A. J. Greimas, J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris, 1979), p. 214. **132.** De ex., Ihab Hassan, *op. cit.*, p. 8. **133.** De ex., Stanley E. Fish, *How Ordinary is Ordinary Language?*, în: *New Literary History*, vol. V, 1, 1973, p. 53. **134.** Claudio Guillén, *On the Uses of Monistic Theories: Parallelism in Poetry*, în: *New Literary History*, vol. 18, 3, 1987, pp. 498-499. **135.** Pierre Macherey, *A quoi pense la littérature?* (Paris, 1990), pp. 7-9. **136.** Ashley Horace Thorndike, *Literature in a Changing Age* (1920; New York, 1969), p. 64. **137.** Max Eastman, *The Literary Mind. Its Place in an Age of Science* (New York-London, 1931), pp. 249-250. **138.** Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage* (Paris, 1992), p. 284. **139.** Franco Meregalli, *What is Literature?*, în: *Arcadia. Wege zur Komparatistik. Sonderheft für Horst Rüdiger*, 1983, p. 74-75. **140.** Robert E. Spiller, *The Third Dimension. Studies in Literary History* (New York-London, 1965), p. 13, 14. **141.** E. Balibar et P. Macherey, *Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes*, în: *Littérature*, 13. 1974, p. 36. **142.** Max Adereth, *What is „Littérature Engagée"?*, în: *„Marxists on Literature. An Anthology*. Ed. by David Craig (Pen-

guin Books, 1975), p. 474. **143.** J. Ricardou, în: *Les Chemins actuels de la critique...* (Paris, 1967); Paul Bénichou, în: *Critique de la critique* (Paris, 1984), p. 146. **144.** Kelley Griffith, Jr., *Writing Essays about Literature...* (San Diego, 1986), p. 31. **145.** Pierre M. Zima, în: *Théorie de la littérature.* Ouvrage présenté par A. Kibédi Varga (Paris, 1981), p. 282. **146.** Rainer Hess..., *op. cit.*, pp. 97-98. **147.** Paul Zumthor, *Y a-t-il une „littérature" médievale?*, în: *Poétique*, 66, 1986, p. 139. **148.** Adrian Marino, *op. cit.*, III, p. 240, 280, 282, 285. **149.** Roman Jakobson, *Questions de poétique*, tr. fr. (Paris, 1973), pp. 113-114. **150.** De ex., John M. Ellis, *op. cit.*, p. 24. **151.** Stein Hangon Olsen, *op. cit.*, p. 73 (dar obiecția de acest tip este mult mai răspândită). **152.** F. Fortini, *Letteratura*, în: *Enciclopedia Einaudi* (Torino, 1980), VIII, p. 152. **153.** De ex., Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, în: *Les genres du discours* (Paris, 1978), p. 13. **154.** De ex., Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (1953, 1964; Paris, 1969), p. 5. **155.** Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (1959; Paris, 1971), p. 292. **156.** Jacques Derrida, *La Dissemination* (Paris, 1972), p. 9. **157.** A.J. Greimas, *Du Sens* (Paris, 1970), p. 272. **158.** De ex., Charles Edward Whitmore, *Some Comments on „Literary Theory"*, în: *P. M. L. A.*, vol. XLV, June 1930, pp. 580-584. **159.** De ex., Henryk Markiewicz, *op. cit.*, p. 13; Hans Ulrich Gumbrecht, *op. cit.*, pp. 507-508 etc. **160.** Marziano Guglielminetti, *Non corrono tempi di tragedia*, în: *Sigma*, XVI, 1, 1983, p. 111; John Carey, cf. George Watson, *Modern Literary Thought* (Heidelberg, 1978), p. 89. **161.** Stein Hangon Olsen, *op. cit.*, p. 133. **162.** Colin A. Lyas, *The Semantic Definition of Literature*, în: *Journal of Philosophy*, 66, 3, 1969, p. 81. **163.** John R. Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, în: *New History*, vol. VI, 2, 1975, p. 320; Stein Hangon Olsen, *op. cit.*, pp. 73-74 etc. **164.** Jacques Dubois, *L'institution de la littérature. Introduction à une sociologie* (Bruxelles, 1975), p. 12. **165.** Volker Bohn, *Der Literaturbegriff in der Diskussion...*, în: *op. cit.*, p. 22. **166.** Hans-George Ruprecht, *Conjectures et inférences: les universaux de la littérature*, în: *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives* (Paris, 1989), p. 62, 64. **167.** Jacques Roubaud, *Quelques thèses sur la poétique*, I, în: *Change*, 6, 1970, p. 11. **168.** Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (1959; Paris, 1971), p. 164; *L'Entretien infini* (Paris, 1969), p. 595. **169.** Stein Hangon Olsen, *op. cit.*, p. VIII. **170.** Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris, 1971), p. 252. **171.** Claude Lafarge, *La valeur littéraire* (Paris, 1983), p. 11. **172.** Michael Riffaterre, *Fear of Theory*, în: *New Literary History*, vol. 21, 4, 1990, pp. 922. **173.** Gerald Graff, *Professing Literature. An Institutional History* (Chicago and London), 1987), p. 1. **174.** Paul Feyerabend, *Against Method. Outline of an Anachronistic Theory of Knowledge* (London, 1975, p. 23. **175.** De ex., Richard Ohmann, *Speech Acts and the Definition of Literature*, în: *Philosophy and Rhetoric*, vol. 4, 1, 1971, pp. 17-18. **176.** Edward Davenport, *op.*

cit., p. 35. **177.** John M. Ellis, *op. cit.*, p. 41 etc. **178.** Max Eastman, *op. cit.*, p. 162. **179.** D. W. Fokkema, *Comparative Literature and the New Paradigm*, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, IX, 1, 1982, p. 13. **180.** Roland Barthes, *Le grain de la voix* (Paris, 1981), p. 91; Philippe Sollers, *L'Ecriture et l'expérience des limites* (Paris, 1968), p. 8, 13. **181.** *Quaderni della „Critica"*, 5 agosto, 1946, p. 125. **182.** Roland Barthes, *Reflexions sur un manuel*, în: *L'enseignement de la littérature*, Centre culturel de Cerisy-la-Salle, 22 au 29 juillet 1969... (Paris, 1971), p. 173. **183.** Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 187. **184.** Thomas G. Pavel, în: *Canadian Review of Comparative Literature*, VIII, 1, 1981, p. 111. **185.** De ex., Siegfried J. Schmidt, *Grundriss der Empirischen Literaturwissenschaft* (1980; Braunschweig/Wiesbaden, 1982). **186.** De ex., Alan Bass, *„Literature"/Literature*, în: *Velocities of change*. Ed. by Richard Macksey (Baltimore and London, 1974), p. 352. **187.** Robert Escarpit, în: *Colloque sur la situation de la littérature, du livre et des écrivains* (Paris, 1976), p. 104. **188.** R. (obert) E. (scarpit), *Literatura*, în: *Diccionario Enciclopedico Salvat Universal* (Barcelona, 1976), 16, p. 233. **189.** Georges Gusdorf, *De l'autobiographie intiatique à l'autobiographie genre littéraire*, în: *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 6, 1975, pp. 962-963; René Wellek, *The Attack on Literature*... (Chapel Hill, 1982), p. 9. **190.** Cleanth Brooks, Jr. and Robert Penn Warren, *Understanding Fiction* (New York, 1943), p. 1. **191.** Roger Fowler, *op. cit.*, p. 23. **192.** D. W. Fokkema, Elrud Kunne-Ibsch, *op. cit.*, pp. 2-3. **193.** Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase noţiuni* (1976), tr. rom. (Bucureşti, 1981), pp. 79-87. **194.** Roland Barthes, *Essais critiques*, pp. 247-248. **195.** Câteva referinţe: Jonathan Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, 1982); Christopher Norris, *Deconstrction. Theory and Practice* (London, 1982); G. Douglas Atkins, *Reading Deconstruction. Decontructive Reading* (Lexington, 1983). **196.** De ex., *Derrida and deconstruction*, Hugh J. Silveman, Ed. (New York and London 1989); Christopher Norris, Paul de Man: *Deconstruction and the Critique of Aeshetic Ideology* (New York-London, 1988); Stephen W. Melville, *Philosophy Beside Itself: On Deconstruction and Modernism* (Minneapolis, 1956); William V. Spanos, ed., *Martin Heidegger and the Question of Literature* (Bloomington-London, 1979) etc. **197.** William V. Spanos, *op. cit.*, p. XII. **198.** Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 251. **199.** Cedric Walts, *Bottom's Children: The Fallacies of Structuralist, Post-Strcturalist and deconstruction Literary Theory*, în: *Reconstructing Literature*, Ed. Lawrence Lerner (Oxford, 1983), pp. 20-35. **200.** René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950* (New Haven and London, 1991), 7, p. 119. **201.** Alexandru Paleologu, *Despre lucrurile cu adevărat importante* (Iaşi, 1997), p. 194. **202.** Tudor Vianu, *Opere* (Bucureşti, 1982), 10, pp. 82-88. **203.** G. Călinescu, *Estetica basmului* (Bucureşti, 1965), p.

218, 219. **204.** Mircea Iorgulescu, *Spre alt Istrati* (Bucureşti, 1986). **205.** M. Nițescu, *Sub zodia proletcultismului. Dialectica puterii.* Ediție îngrijită de M. Ciurdaru (București, 1995) p. 287. **206.** Adrian Marino, *Teoria literaturii revine*, în: *Cotidianul*, VII; 10 iulie 1997. **207.** Florin Mihăilescu, *Contra unor confuzii cu privire la origini*, în: *Revista de istorie şi teorie literară*, XLII, 2, 1995, pp. 191-196. **208.** Gheorghe Grigurcu, *Între „ideea literară" şi literatură*, în: *Vatra*, 12, 1993. **209.** De ex., Ioan Buduca, *Literatura fără ficțiune*, în: *Cuvântul*, I, 5, iunie, 1995: Ion Vlad, *Ficțiune sau memorii?*, în: *Aventura formelor, Geneza şi metamorfoza genurilor* (București, 1996), pp. 112-120; Gabriela Gavril, *Cugetările lui Nicolae Breban, „mucoşii" şi critica literară*, în: *Timpul*, 17 iulie 1997; Mircea Mihăieş, *Cărțile crude. Jurnalul intim şi sinuciderea* (Timişoara, 1995), p. 255: Adrian Marino, *Epilogul cărților crude*, în: *Cuvântul*, III, 10 octombrie, 1997. **210.** Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 76, 150. **211.** Livius Ciocârlie, *Paradisul derizoriu. Jurnal despre indiferență* (București, 1993), p. 90. **212.** Mircea Mihăieş, *De veghe în oglindă* (București, 1988), p. 287. **213.** Ion D. Sârbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (Craiova, 1993), II, p. 205.

II

A1. cf. Adrian Marino, *Tendences ethétiques*, în: *Les avant-gardes littérares au XX^e siècle...* sous la direction de Jean Weisgerber (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984), II, p. 681. **A2.** cf. Vincent B. Leitch, *American literary Criticism from the Thirties to the Eighties* (New York, 1988), p. 380. **A3.** cf. Northrop Frye, *On culture and Literature* (Chicago and London, 1978), p. 133. **A4.** cf. William Spanos, cf. Vincent B. Leitch, *op. cit.*, p. 202. **A5.** cf. Michel Charles, *Rhétorique de la lecture* (Paris, 1977), p. 83. **A6.** cf. Vincent B. Leitch, *op. cit.*, p. 288, 304. **A7.** cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950: American Criticism, 1900-1950* (New Haven and London, 1986), 6, p. 220. **A8.** cf. Idem, *op. cit.*, p. 41. **A9.** Adrian Marino, *op. cit.*, pp. 678-685.

3. Antiliteratura

I

1. Philippe Hamon, *Littérature*, în: B. Pottier, *Les sciences du langage en France* (Paris, 1980), I, p. 282. **2.** Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1991), I, pp. 74-76; 127-129, 199-204; 258-261; II, pp. 92-100, 254-274. **3.** Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1966), I, p. 173. **4.** André Gide,

Journal, 1889-1939 (Paris, 1955), p. 1066; *Journal* (1939-1949) (Paris, 1955), p. 27. 5. Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 1285; II, p. 567, 581, 633. 6. Franz Kafka, *Journal*, tr. fr. (Paris, 1954), pp. 288-289, 490, 526. 7. Guillaume Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, în: *Mercure de France*, CXXX, 491, 1er déc. 1918, p. 392. 8. Adrian Marino: *Antilittérature*, în: *Tendences esthétiques. Les avant-gardes littéraires au XXe siècle* (Budapest, 1984), II, pp. 678-683. 9. Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (Paris, 1958, 1969), p. 59. 10. Jacques Rivière, *La crise du concept de littérature*, în: *Nouvelle Revue Française*, CXXV, février, 1924, p. 162, 169. 11. De ex., Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* (Paris, 1940), II, p. 52. 12. Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1963; Paris, 1964), p. 21. 13. Philippe Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris, 1968), p. 13. 14. A. J. Greimas, *Essais de sémiotiques poétique* (Paris, 1972), p. 6, 209 etc. 15. Jean Ristat, *Du coup de l'état en littérature suivi d'exemples tirés de la Bible et des Auteurs anciens* (Paris, 1970), p. 36. 16. Claude-Edmonde Magny, *Essai sur les limites de la littérature* (1945; Paris, 1967), p. 162. 17. Jean-Paul Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, p. 316. 18. Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* (1948; Bern-München, *1984)*, p. 52. 19. Valéry Larbaud, *Ce vice impuni, lecture* (Paris, 1925), pp. 218-220. 20. E. M. Cioran, *Valéry face à ses idoles* (Paris, 1970), p. 19. 21. Eugène Ionesco, *Un homme en question* (Paris, 1979), p. 171. 22. Adrian Marino, *op. cit*, pp. 680-681. 23. André Breton, *Les pas perdus* (Paris, 1969), p. 112. 24. Jean-Pierre Faye, *La crise de la littérature*, în: *Les lettres françaises*, 1361, 25 novembre-décembre 1970). 25. Guillermo de Torre, *Problemática de la literatura* (1951; Buenos Aires, 1958), pp. 101-107. 26. Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire* (Paris, 1956), p. 7. 27. E. M. Cioran, *Exaspérations*, în: *Nouvelle Revue Française*, 380, 1 septembre 1984, p. 5. 28. Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, în: *Bull. de la Soc. Fr. De Philosophie*, 63e année, 3 juillet-septembre 1969, pp. 73-95. 29. E. M. Cioran, *Au dela du roman*, în: *La tentation d'exister* (Paris, 1956), pp. 132-149. 30. J. H. Mathews, *Theatre in Dada and Surrealism* (Syracuse, 1974), p. 133, 147, 148. 31. E. M. Cioran, *op. cit.*, p. 148. 32. Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (1958; Paris, 1969), p. 59. 33. Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 125. 34. Max Eastman, *The Literary Mind. Its Place in an Age of Science* (New York, 1931). 35. René Wellek, *The Attack on Literature and Other Essays* (Chapel Hill, 1982), pp. 3-18. 36. Segundo Serrano Poncela, *Literatura y subliteratura* (Caracas, 1966), p. 15. 37. De ex., Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* (Cluj, 1992), II, p. 92-100, 254-274. 38. Alain-Michel Boyer, *La paralittérature* (Paris, 1992), p. 35. 39. *Le Phénomène San Antonio. Une forme du roman noir au XXe siècle* (Bordeaux, 1965), p. 45. 40. G. Bataille, *La littérature et le mal* (Paris, 1957), p.

225. 41. Felix Fénéon, *Oeuvres plus que complètes* (Genève-Paris, 1970), II, p. 575. 42. Paul Eluard, *Oeuvres complètes* (Paris, 1968), I, p. 753. 43. Marc Angenot, *Qu'est-ce que la paralittérature*, în: *Etudes critiques*, 7, 1, 1974, p. 8. 44. De ex., Martin Rus, *Petite apologie d'une littérature dite marginale voire non-littérature*, în: *Rapports Het Franse Boeck*, 3, 1981, pp. 109-117. 45. Northrop Frye, *Anatomy of criticism* (1975; Princeton, 1971), p. 326. 46. Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 201. 47. André Breton, *op. cit.*, p. 115. 48. Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 766, 1234-1236. 49. Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 575. 50. Jérôme Pegnot, *De l'écriture à la typographie* (Paris, 1967), p. 14. 51. Jacques Lacan, *Lituraterre*, în: *Littérature*, 3. 1971, p. 4, 9. 52. Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1969), II, pp. 16-17; Roland Barthes, *Le grain de la voix* (Paris, 1981), p. 10. 53. Alan Bass, *„Literature"/Literature*, în: *Velocities of Change*. Ed. by Richard Macksey (Baltimore and London, 1974), p. 348, 352. 54. Ossip-Lourié, *La graphomanie*, în *Revue philosophique*, LXXVII (1914), pp. 397-427; Idem, *La manie de la lecture*, în: *op. cit.*, LXXIX (1915), pp. 261-280. 55. De ex., un rezumat al acestei teze, Maurice Blanchot, *L'entretien infini* (Paris, 1969), p. VI-VII. 56. Antonin Artaud, *Oeuvres complètes* (Paris, 1964), IV, pp. 93-94. 57. Roland Barthes, *Roland Barthes* (Paris, 1975), p. 104, 123. 58. François Laruelle, *Le déclin de l'écriture* (Paris, 1977), p. 201, 205, 271. 59. Adrian Marino, *op. cit.*, IV, pp. 43-67. 60. De ex., Jacques Fedry, *L'Afrique entre l'écriture et l'oralité*, în: *Etudes*, T. 346, mai, 1977, p. 581, 590. 61. Robert Escarpit, *L'écrit et la communication* (Paris, 1973), p. 15. 62. Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris, 1967); Idem, *La voix et le phénomène* (Paris, 1967). 63. George Quasha, *Dialogos: Between the Written and the Oral in Contemporary Poetry*, în: *New Literary History*, VIII; 3, 1977, p. 485, 489-490. 64. Jorge Guebelly, *Notes sur les origines récentes de la poésie „conversationnelle" ou en langage parlé*, în: *Cultures*, VIII, 2, 1983, pp. 75-85. 65. Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture* (1953; Paris, 1964), p. 75. 66. Daniel Giovannangeli, *Ecriture et répétion. Approches de Derrida* (Paris, 1979), p. 10. 67. Adrian Marino, *La révolte contre la tradition esthétique*, în: *op. cit.*, II, pp. 651-656. 68. Max Eastman, *The Literary Mind. Its Place in an Age of Science* (New York, 1931), p. 97. 69. José Ortega y Gasset, *El libro de las misiones* (1940; Buenos Aires, Mexico, 1950), p. 48. 70. Jean Paulhan, *La preuve par l'étymologie* (Paris, 1953), p. 94. 71. Annie Montant, *La poésie et la grammaire chez Céline*, în: *Poétique*, 50, 1982, p. 227, 233. 72. Michael Thévoz, *Le langage de la rupture* (Paris, 1978), p. 10, 11. 73. Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*. Entretiens avec Claude Bonnefoy (Paris, 1977), p. 85. 74. Julia Kristeva, *Tel Quel. Théorie d'ensemble* (Paris, 1968), p. 92. 75. Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 160, 203-305. 76. Idem, *Le degré zero de l'écriture*, p. 67. 77. Albert Léonard, *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle* (Paris, 1974),

p. 25, 147-149, passim. **78.** Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris, 1963), pp. 92-94. **79.** Roland Barthes, *L'emprise des signes* (Paris, 1980), pp. 95-97. **80.** Eugène Ionesco, *Un homme en question*, p. 186. **81.** Maurice Blanchot, *La part du feu* (1949; Paris, 1980), p. VII, 254 etc. **82.** Adrian Marino, *op. cit.*, II, pp. 748-749. **83.** Henri Bremond, *La poésie pure* (Paris, 1926), p. 121. **84.** Roland Barthes, *Le degré zero de l'écriture*, pp. 65-68; Idem, *Sur Racine* (Paris, 1963), p. 11. **85.** Philippe Sollers, *Logiques* (Paris, 1968), p. 238. **86.** Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, p. 192; E. M. Cioran, *La tentation d'exister* (Paris, 1956), p. 104. **87.** Jean-Paul Sartre, *Situations* (Paris, 1947), I, p. 112; II (1948), p. 11. **88.** Gilberto Mendonça Teles, *A Retorica do silencio* (Sao Paulo, 1979). **89.** René Wellek, *The Attack on Literature*, pp. 60-61, 111-112; Idem, *Discriminations* (New Haven and London, 1970), p. 353. **90.** Idem, *A History of Modern Criticism. 1750-1950* (New Haven and London, 1992), 8, p. 102. **91.** Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, p. 341, 342; Idem, *De la littérature à alittérature*, p. 357. **92.** *Prétexte: Roland Barthes* (Paris, 1978), p. 300, 301. **93.** Roland Barthes, *Le grain de la voix* (Paris, 1981), p. 139. **94.** André Gide, *op. cit.*, p. 185, 506. **95.** Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (1841; Paris, 1973), p. 28. **96.** *Roland Barthes* par Roland Barthes (Paris, 1975), p. 115. **97.** Eric A. Havelock, *The Preliteracy of the Greeks*, în: *New Literary History*, vol. VIII; 3, 1977; p. 370, 372. **98.** Bernard Gros, *Historique (L'idée de littérature depuis Mallarmé)*, în: *La littérature* (Paris, 1970), p. 208. **99.** Gaëtan Picon, *Faut-il enseigner la littérature?*, în: *Cahiers pédagogiques*, décembre, 1969, p. 18. **100.** Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 70. **101.** George Watson, *Modern Literary Thought* (Heidelberg, 1978), p. 15. **102.** Jacques Viard, *Philosophie de l'art littéraire et socialisme selon Péguy* (Paris, 1969), pp. 189-190. **103.** Antoine Compagnon, *La Troisième République des lettres, De Flaubert à Proust* (Paris, 1983), p. 75, 78. **104.** Gerald Graff, *Literature Against Itself* (Chicago, 1979), p. 181. **105.** *Roland Barthes...*, p. 123. **106.** Bernard Gros, *op. cit.*, p. 204. **107.** Adrian Marino, *op. cit.*, II, pp. 97-98. **108.** André Gide, *op. cit.*, p. 1211. **109.** Friedrich Dürrenmatt, *Ecrits sur le théâtre*, tr. fr. (Paris, 1970), pp. 95-96. **110.** Jean Paulhan, *La preuve par l'étymologie* (Paris, 1953), p. 49. **111.** Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu* (Paris, 1966), III, pp. 894-902. **112.** Michel Déguy, în: *Nouvelle Revue Française*, 136, 1 avril 1964, pp. 755-758; Pierre Missac, *Eloge de la citation*, în: *Change*, 22, 1975 p. 134. **113.** Michel Leiris, *L'Age de l'homme* (Paris, 1946), p. 267. **114.** Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, pp. 398-399. **115.** C. P. Snow, *The Two Cultures and a Second Look* (1959; New York and Toronto, 1963), p. 11, 12, 59. **116.** Luigi Russo, *Il Tramonto del letterato...* (Bari, 1960), pp. 469-483; Jacques Rivière, *op. cit.*, pp. 159-170. **117.** De ex., Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 10, 75; Idem, *Le*

plaisir du texte (Paris, 1973), p. 14, etc. **118.** Robert von Hallberg, *Introduction*, în: *Canons* (1983; Chicago und London, 1984), p. 2. **119.** Adrian Marino, *op. cit.*, IV, pp. 193-212. **120.** Albert Thibaudet, *Réflexions sur la littérature* (Paris, 1940), p. 82. **121.** Gérard Genette, *Figures* (Paris, 1960), p. 170. **122.** George Steiner, *Après le livre?*, în: *Le Débat*, 22, 1982, p. 136. **123.** Marthe Robert, *L'ancien et le nouveau. De Don Qujote à Kafka* (Paris, 1967), p. 9. **124.** Gérard Genette, *Mimologiques. Voyage en Cratylie* (Paris, 1967), p. 349. **125.** Robert Escarpit, *La rentabilité de la littérature*, în: *Actes du cinquième congrès national de la soc. fr. de litt. comparée*, Lyon mai 1962... (Paris, 1965), p. 222. **126.** Vincent B. Leitch, *op. cit.*, p. 110. **127.** Roland Barthes, *Le grain de la voix*, p. 139. **128.** Jacques Bergier, *Les livres maudits* (Paris, 1971). **129.** De ex., Leo Lowenthal, *Literature, Popular Culture and Society* (Englewood Cliffts, 1961), pp. 48-49. **130.** Albert Thibaudet, *op. cit.*, II, p. 301. **131.** Ezra Pound, *ABC of Reading* (1951; London, 1968), p. 67. **132.** De ex., *The Written Word. Literacy in Transition*. Ed. by Gerd Baumann (Oxford, 1986). **133.** Adrian Marino, *op. cit.*, IV, p. 16, 64, 207. **134.** De ex., Friedrich Kittler, *Am Ende der Schriftkultur*, în: *Der Ursprung von Literatur*... (München, 1988), pp. 289-301. **135.** Adrian Marino, *op. cit.*, IV, pp. 64-65. **136.** Guillaume Apollinaire, *Il y a*... (Paris, 1925), p. 27. **137.** De ex., Erhard Schütz und Thomas Wegmann, *Literatur und Medien*, în: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hrsg. Von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering (München, 1996), p. 66. **138.** Alfred Kazin, *Une littérature menacée*, în: *Magazine littéraire*, 281, octombre 1990, p. 41. **139.** Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (1940; Paris, 1963), p. 225. **140.** Giovanni Papini, *Stroncature* (1904-1931), (Firenze, 1942), pp. 220-226. **141.** Maurice Roche, *Calques Récit*, în: *Change*, 1, 1968, p. 112. **142.** Adrian Marino, *Tendences esthétiques*... II, pp. 673-678, 726-728. **143.** Gillo Dorfles, *Der Kitsch* (Tübingen, 1969), p. 10. **144.** Matei Călinescu, *Kitsch*, în: *Five Faces of Modernity* (1997; Durham, 1987), pp. 225-262. **145.** cf. Max Jimenez, *Theodor W. Adorno: Art, idéologie et théorie de l'art* (Paris, 1973), p. 179. **146.** Anne Cauquelin, *Masse, l'art tarde!*, în: *L'art de masse n'existe pas* (Paris, 1974), pp. 54-55. **147.** Ihab Hassan, *The Literature of Silence: Henry Miller and Samuel Beckett* (New York. 1967), p. 175. **148.** Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* (Paris, 1971), p. 46. **149.** Alain Michel Boyer, *La paralittérature* (Paris, 1992), p. 35. **150.** Pierre Bertaux, *Literatur, Dichtung, Poesie*, în: *Literatur und Dichtung*. Hrsg. Horst Rüdiger (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1973), p. 61. **151.** Hermann Bausinger, *Wege zur Erforschung der Trivialen Literatur*, în: *Studien zur Trivialliteratur*. Hrsg. Heinz Bürger (Frankfurt/ M., 1968), p. 6. **152.** Jean Cohen, *Structure du langage poétique* (Paris, 1966), p. 42. **153.** Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, p. 168. **154.** G. Lanson, *Essais de méthode de critique et*

d'histoire littéraire...(Paris, 1965), pp. 57-60. **155.** Gérard Genette, *op. cit.*, p. 221; II, p. 28 etc. **156.** Robert Escarpit, *La définition du terme „littérature"*, in: *Le littéraire et le social* (Paris, 1970), p. 261, 269. **157.** De ex., Roland Barthes, *S/Z* (Paris, 1970), p. 10. **158.** Alastair Fowler, *The Life and Death of Literary Forms*, in: *New Directions in Literary History*. Ed. by Ralph Cohen (Baltimore, 1974), p. 77. **159.** Gérard Genette, *op. cit.*, II, pp. 687-689. **160.** Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature* (Grenoble, 1980), p. 38. **161.** Adrian Marino, *op. cit.*, II, pp. 687-689. **162.** Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris, 1964), p. 39, 64, 71, 85. **163.** Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 252. **164.** De ex., Louis Aragon, *Les Collages* (Paris, 1965), pp. 52-53 59, 71. **165.** Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 41, 50. **166.** André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris, 1963), p. 181. **167.** Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris, 1978), p. 101, passim. 168 André Gide, *Journal* (1962), pp. 825-826. **169.** Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 11, 12. **170.** Julien Gracq, *La littérature à l'estomac* (Paris, 1961), p. 78. **171.** Robert Musil, *Gesammelte Werke*, 8, *Essays und Reden*. Hrsg. Adolf Frisé (Reinbeck und Hamburg, 1978), p. 1164. **172.** Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris, 1955), p. 84, 94, 101, 215, etc. **173.** André Thérive, *La foire littéraire* (Paris, 1963), p. 208. **174.** Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, p. 182. **175.** Jacques Ehrmann, *La mort de la littérature* (Paris, 1971), p. 131, 132. **176.** Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes. Documents. Proclamations* (Lausanne, 1973), p. 137. **177.** André Gide, *op. cit.*, p. 1066. **178.** Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des science du langage* (Paris, 1972), p. 284. **179.** Maurice Blanchot, *La part du feu* (1949, Paris, 1980), pp. 32-33, 209. **180.** André Gide, *op. cit.*, p. 859. **181.** Idem, *Journal*, 1889-1939, p. 850; *op. cit.*, 1939-1949, p. 60. **182.** Jean Paulhan, *Oeuvres complètes* (Paris, 1966), II, p. 157. **183.** Eugène Ionesco, *Notes et contres-notes*, p. 10; Idem, *Un homme en question*, p. 113. **184.** Antonin Artaud, *Oeuvres complètes* (Paris, 1980), II, p. 204. **185.** Rosario Assunto, *Theorie der Literatur bei Schriftstellern der 20 Jahrhunderts* (Reinbeck bei Hamburg, 1975), p. 90. **186.** E. M. Cioran, *La tentation d'exister* (Paris, 1956), p. 148; *Magazine littéraire*, décembre (1994). **187.** José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 50. **188.** Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, p. 605. **189.** Marcel Arland, *Sur un nouveau mal du siècle*, in: *Nouvelle Revue Française*, T. CXXV, février 1927, p. 155. **190.** Miguel de Unamuno, *Del sentimento tragico de la vida* (1937; Madrid, 1971), p. 227. **191.** Giorgio Manganelli, *La littérature comme mensonge*, tr. fr. (Paris, 1991), p. 239, 240, 247. **192.** *Was will Literatur?*, Hrsg. von Josef Billen und Helmut H. Koch (Padeborn, 1975), II, p. 278. **193.** Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1500. **194.** Helga Gallas, *Teorie marxiste della letteratura*, tr. it. (Roma-Bari, 1974), p. 158.

195. René Wellek, *op. cit.*, 7, p. 194; în general întreg capitolul *The Marxist Critics*, pp. 174-245. **196.** Norman Biron, *La dernière des solitudes. Entretiens avec R. B.*, în: *Revue d'esthétique*, 2, 1981, p. 100. **197.** Un text reprezentativ: Philippe Sollers, *Ecriture et révolution*, în: *L'écriture et l'expérience des limites* (Paris, 1968), pp. 57, 8-13. **198.** Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (Paris, 1936), p. 171. **199.** Benno von Wiese, *Dichtertum...*, în: *Über Literatur und Geschichte. Festschrift für Gerhard Storz* (Frankfurt/M., 1973), pp. 238. **200.** Philippe Sollers, *op. cit.*, p. 10. **201.** Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris, 1955), p. 158. **202.** Adam Michnick, *Scrisori din închisoare şi alte eseuri*, tr. rom., (Iaşi, 1997), p. 139. **203.** E. M. Cioran, *La tentation d'exister*, p. 65. **204.** Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 28. **205.** René de Chantal, *Marcel Proust critique littéraire* (Montréal, 1967), I, p. 184. **206.** Adrian Marino, *Tendances esthétiques*, în: *op. cit.*, II, pp. 685-687. **207.** Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 581, 632. **208.** Ezra Pound, *ABC of Reading* (1934; London, 1954), p. 193. **209.** Robert Fath, *De l'influence de la science sur la littérature française dans la seconde moitié du XX^e siècle* (Lausanne, 1901), p. 18. **210.** Hans Erich Nossack, *Die schwache Position der Literatur* (1967), p. 9, 11, 17-18; Gilberto Finzi, *L'utopia letteraria* (Venezia-Padova, 1973). **211.** Arsène Soreil, *Sur l'idée de littérature*, în: *Actes du IV^e Congrès International d'Esthétique* (Athénes, 1960), pp. 771-772. **212.** De ex., Lionel Gossmann, *Literary Education and Democracy*, în: *Velocities of Change*, pp. 28-31. **213.** Adrian Marino, *op. cit.*, în: *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle...* (Budapesta, 1984), II, pp. 659-703. **214.** De ex., Harald Weinrich, *Drei Thesen von der Heiterkeit der Kunst*, în: *Arcadia*, 3 (1968), pp. 121-132. **215.** De ex., Jean Paulhan, *op. cit.*, III, p. 195, 1980. **216.** Bernard Veck, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire* (Liège, 1993); Maurice Blanchot, *L'espace littéraire* (Paris, 1955), p. 286. **217.** Mircea Eliade, *Le sacré et le profane* (Paris, 1965), p. 172. **218.** De ex., Carol Johnson, *The Disappearance of Literature* (Amsterdam, 1980), p. 9; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1963; Paris, 1964), p. 52 etc. **219.** Maurice Blanchot, *Faux pas* (Paris, 1943), pp. 92-101; Charles Blanchet, *La littérature a-t-elle encore un sens?*, în: *Esprit* 356 (1967), pp. 78-88. **220.** Adrian Marino, *op. cit.*, V, pp. 142-194. **221.** René de Chantal, *op. cit.*, I, p. 210. **222.** Bruno Markwardt, *Bewertung und Entwertung des Literaten*, în: *Geschichte der Deutschen Poetik* (Berlin, 1967), V, pp. 194-203, 414 etc. **223.** René Wellek, *Concepts of Criticism* (1963; New Haven, 1965), p. 5. **224.** Henryk Markiewicz, *Conceptele ştiinţei literare*, tr. rom. (Bucureşti, 1988), p. 344. **225.** Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, p. 53, 57. **226.** Charles Grivel, *Entretiens sur la paralittérature*, p. 240. **227.** G. Ribemont-Dessaignes, *Déjà. Jadis* (Paris, 1973), p. 172. **228.** *Histoire littéraire de la France...* (Paris, 1976), V, p. 26. **229.** Eugène

Ionesco, *op. cit.*, p. 6. 230. Roger Caillois, *Babel précédé de vocabulaire esthétique* (Paris, 1978), p. 17. 231. Jacques Derrida, *La Dissémination* (Paris, 1972), p. 253, 349. 232. Ihab Hassan, *Beyond a Theory of Literature. Intimations of Apocalypse?*, în: *Comparative Literature Studies*, vol. I, 4, 1964, p. 266. 233. Benedetto Croce, *La „Fine dell'Arte", nel sistemo hegeliano*, în: *Storia dell'estetica per saggi* (Bari, 1942), pp. 182-195. 234. André Gide, *op. cit.*, p. 227. 235. Henri Lefebre, *De la littérature et de l'art modernes considérés come processus de destruction et de l'autodestruction de l'art*, în: *Littérature et société* (Bruxelles, 1967), pp. 111-119. 236. Roger Caillois, *op. cit.*, pp. 353-355. 237. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 35. 238. De ex., Ihab Hassan, *The Literature of Silence: Henri Miller and Samuel Beckett* (New York, 1967); Gilberto Mendonça Teles, *Retórica do silêncio*, I (197; Rio de Janeiro, 1989). 239. Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 150. 240. De ex., Paul Eluard, *Oeuvres complètes* (Paris, 1968), II, p. 766. 241. Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, p. 122. 242. Franz Kafka, *Journal*, tr. fr. (Paris, 1954), p. 452. 243. Françoise Gaillard, *Sur une mise en scène de la lecture*, în: *Problèmes actuels de la lecture* (Paris, 1982), p. 213. 244. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, (Paris, 1971), p. 129. 245. Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris, 1980), p. 419. 246. Adrian Marino, *Nihilisme*, în: *op. cit.*, II, pp. 659-663. 247. E. M. Cioran, *La Tentation d'exister*, p. 148; Eugène Ionesco, *Journal d'un citoyen malgré lui*, în: *Nouvelle Revue Française*, 274, 1975, p. 170. 248. J.-P. Sartre, *op. cit.*, II, p. 316. 249. Jean Roudaut, *Le Mythes du Grand Livre, fragment et totalité*, în: *Encyclopedia Universalis. Les Enjeux* (Paris, 1985), p. 145. 250. *Lire...* (Paris, 1976), p. 48. 251. *Commentaire*, vol. 2, 8, hiver 1979-1980, pp. 499-510. 252. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 36; Roland Barthes, Maurice Nadeau, *Sur la littérature* (Grenoble, 1980), p. 12. 253. Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, în: *Manteia*, V, 1968. 254. Gaston Rageot, *Le Succès. Auteurs et public. Essai de critique sociologique* (Paris, 1906), p. 1. 255. Maurice Nadeau, *Documents surréalistes* (Paris, 1948), p. 159. 256. De ex., George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europa* (Edinburgh, London, 1904), I, p. 362; Irving Babbitt, *Representative Writings* (Lincoln, London, 1981), p. 63. 257. Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt /M., 1970), p. 168. 258. Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 801, 1422. 259. Roland Barthes, *Deux critiques*, în: *Le bruissement de la langue* (Paris, 1984), p. 355, 360-362. 260. *Prétexte: Roland Barthes: Coloque de Cerisy* (Paris, 1978), p. 266. 261. De ex., George Steiner, *Ontologie de la lecture*, în: *Magazine littéraire*, 285, février 1991, p. 8. 262. Adrian Marino, *op. cit.*, II, pp. 695-697. 263. Maurice Blanchot, *La part du feu*, p. 327. 264. Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Paris, 1955), p. 12. 265. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 270. 266. Idem,

L'Entretien infini, p. 360. **267.** Ibidem, *op. cit.*, pp. 594-595. **268.** Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), p. 73. **269.** Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 285, 294. **270.** Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 69. **271.** Eric L. Gans, *La chouette de Minerve. Essai sur la „fin de littérature"*, în: *Nouvelle Revue Française*, 236, 1972, pp. 88-93. **272.** Gerald Graff, *op. cit.*, p. 31; Vincent B. Leitch, *op. cit.*, p. 59. **273.** René Wellek, *op. cit.*, 8, p. 267. **274.** Harold Bloom, *Decontruction and Criticism* (New York, 1979), p. VII. **275.** William R. Paulson, *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information* (Ithaca and London, 1988), p. 75. **276.** Jonathan Culler, *On deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism* (Ithaca, New York, 1982), p. 266. **277.** Christopher Norris, *Deconstruction: Theory and Practice* (London and New York, 1982), p. XII. **278.** Roger Fowler, *Literature*, în: *Encyclopedia of Literature and Criticism* (London, 1991), p. 4. **279.** Anthony C. Yu, *Literature and Religion*, în: *The Encyclopedia of Religion...* (New York, London, 1987), 8, p. 569. **280.** Roger Fowler, *The Language of Literature* (London, 1971), p. 73. **281.** Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, pp. 293-294. **282.** Paul Zumthor, *La lettre et la voix. De la „littérature" médievale* (Paris, 1987), p. 321. **283.** Tzvetan Todorov, *Les genres du discours* (Paris, 1977), pp. 23-25. **284.** Idem, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 183. **285.** Jacques Derrida, *Devant la Loi*, în: *Philosophy and Literature*. Ed by A. Phillips Griffiths (Cambridge, 1989), p. 184. **286.** René Wellek, *op. cit.*, p. 48. **287.** Adrian Marino, *Avangarda*, în: *Dicţionar de idei literare* (Bucureşti, 1973), I, p. 149, 151, 152, 154, 157. **288.** Marcel Proust, *op. cit.*, II, p. 327. **289.** Wladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée* (Paris, 1954), p. 336, 342. **290.** cf. *Entretiens sur la paralittérature*, p. 439. **291.** Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, p. 183. **292.** Philippe Sollers, *Logiques* (Paris, 1968), pp. 237-238. **293.** Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 321. **294.** De ex., Jochen Hörisch, *Die Wirklichkeit der Medien und die medialisierte Wirklichkeit. Optionen der Gegenwartliteratur*, în: *Literarische Moderne: Europäische Literatur im 19 und 20. Jahrhundert*. Rolf Grimminger, Jurij Murasov, Jörn Stückerth (Hg) (Reinbeck bei Hamburg, 1995), pp. 784-785. **295.** *Cartea ne cere o relaţie destinsă*, în: *Românía Liberă*, 10 iunie, 1996. **296.** Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique?* (Paris, 1966), p. 249. **297.** Stéphane Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), p. 646. **298.** André Breton, *Point du jour* (Paris, 1970), p. 96. **299.** Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, p. VI; *Faux pas*, p. 110. **300.** Roland Barthes, *Linguistique et littérature*, în: *Langage*, 12, 1968, p. 8. **301.** Harold Bloom et al., *Deconstruction and Criticism* (New York, 1979), p. VII-IX. **302.** James L. Battersby, *The Inevitability of Professing Literature*, în: *Criticism, History and Intertextuality*. Ed. by Richard Fleming and Michael Payne (Lewisburg, 1988), pp. 61-76. **303.** Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris, 1963), p. 226. **304.** De

ex., Charles Glicksberg, *Asocial Literature*, în: *Literature and Society* (The Hague, 1972), pp. 17-73; *The Literature of Nihilism* (Crambury, London, 1975). **305.** Maurice Nadeau, *op. cit.*, pp. 32-33; Adrian Marino, *Nihilismul*, în: *op. cit.*, II, pp. 659-663. **306.** Italo Calvino, *La machine littéraire*, tr. fr. (Paris, 1984), p. 7. **307.** Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, p. 66; *Essais critiques*, p. 131. **308.** Gérard Genette, *Figures*, p. 242. **309.** Maurice Blanchot, *La part du feu*, p. 306. **310.** E. M. Cioran, *Écartèlement* (Paris, 1979), p. 103. **311.** Alvin Kernan, *The Death of Literature* (New Haven and London, 1990), p. 5, 10. **312.** G. Ribemont-Dessaignes, *op. cit.*, p. 154; Adrian Marino, *op. cit.*, II, pp. 771-788. **313.** Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre* (Paris, 1996), p. 19. **314.** Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 547. **315.** cf. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, p. 57. **316.** Eugène Ionesco, *Journal en miettes* (Paris, 1967), p. 114; *Entre la vie et le rêve*, p. 181. **317.** Jacques Maritain, *Frontières de la poésie* (Paris, 1935), p. 34. **318.** Claude Roy, *Défense de la littérature* (Paris, 1968), p. 91, 101. **319.** J.-P. Sartre, *op. cit.*, II, p. 174. **320.** Jean Ristat, *Du coup d'état en littérature...* (Paris, 1970), p. 40. **321.** Guillermo de Torre, *op. cit.*, 348. **322.** Maurice Nadeau, *Documents surréalistes*, pp. 116-117. **323.** Eugène Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, p. 197. **324.** Remy de Gourmont, *La culture des idées* (1900; Paris, 1916), p. 3. **325.** De ex., Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, p. 168, 203, 204. **326.** cf. Theodor Enescu, *C. Ressu* (Bucureşti, 1984), p. 27. **327.** Maurice Denis, *Du symbolisme au classicisme. Théories...* (Paris, 1964), p. 49. **328.** Adrian Marino, *op. cit.*, II, p. 654, 697. **329.** Mircea Eliade, *Profetism românesc* (Bucureşti, 1990), I, pp. 43-47; II, p. 146. **330.** *Vremea*, 25 septembrie 1932; Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade* (Cluj, 1980), p. 407. **331.** Idem, *op. cit.*, p. 415. **332.** Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, tr. fr. (Paris, 1973), p. 376, 430. **333.** Gabriel Liiceanu, *Cearta cu filosofia* (Bucureşti, 1992), p. 165. **334.** Eugène Ionesco, *Mărturie asupra Bisericii de astăzi*, în: *Transilvania*, 1-2, 1992, p. 42. **335.** Ion Barbu, *Pagini de proză* (Bucureşti, 1968), p. 31. **336.** Urmuz, *Pagini bizare*. Ediție îngrijită de Saşa Pană (Bucureşti, 1970), p. 30, 98, 1874. **337.** Panait Istrati, *Contre Plaidoirie pour l'artiste de demain* (1930), în: *Cahiers Panait Istrati*, 1 décembre 1985, p. 57. **338.** Mircea Iorgulescu, *Spre alt Istrati* (Bucureşti, 1986), p. 38, 208-209, 225. **339.** Camil Petrescu, *Note zilnice* (1927-1940), (Bucureşti, 1975), p. 39, 155. **340.** Mihail Sebastian, *Jurnal*, 1935-1944 (Bucureşti, 1996), p. 358. **341.** *Start*, I, 1, 1933. **342.** cf. Ion Vultur, *Narațiune și imaginar: preliminarii la o teorie a fantasticului* (Bucureşti, 1987), p. 144. **343.** Ion Pop, *Avangarda în literatura română* (Bucureşti, 1990), p. 131. **344.** Ioan D. Gherea, *Prestigiul estetismului*, în: *Viața Românească*, 4, 1928, p. 37. **345.** Mihai Ralea, *Decăderea formelor* (1934), în: *Scrieri* (Bucureşti, 1977), II, p. 406. **346.** G. Călinescu, *Istoria literaturii române dela origini până în prezent.*

Ediția a II-a, revăzută și adăugită (București, 1982), p. 505, 956. **347.** Idem, *Impresii asupra literaturii spaniole* (București, 1964), p. 339. **348.** Tudor Vianu, *Opere* (București, 1982), 10, pp. 82-88. **349.** Al. Philippide, *Scriitorul și arta lui* (București, 1968), p. 229. **350.** cf. C. Ciopraga, *Un moralist*, în: *Cronica*, 7, 1987. **351.** Edgar Papu, *Elemente de „absurd" și „antiliteratură" la clasicii noștri*, în: *Motive literare românești* (București, 1983), pp. 9-34. **352.** Mircea Iorgulescu, în: *România Literară*, 3, 1988. **353.** Gelu Ionescu, *Les débuts littéraires roumains d'Eugène Ionesco (1926-1940)* (Heidelberg, 1989). **354.** Dan Ciachir, *Gânduri despre Nae Ionescu* (Iași, 1994); Idem, *Cronica ortodoxă* (Iași, 1994), p. 276. **355.** *Știri despre Victor Valeriu Martinescu*. Antologie și prefață de Ion Pop (Oradea, 1995), p. 155. **356.** Nicolae Manolescu, *Jurnalul de lectură al unui „adolescent furios"*, în: *România Literară*, 27, 1991. **357.** Alexandru Paleologu, *Despre lucrurile cu adevărat importante* (Iași, 1997), p. 16, 242. **358.** Andrei Cornea, *Platon. Filozofie și Cenzură* (București, 1995), p. 28, 34. **359.** Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea* (Timișoara, 1995), p. 17, 74, 169. **360.** Dumitru Micu, *În căutarea autenticității* (București, 1992), pp. 27-35. **361.** *Orizont*, 43, 1991. **362.** Mircea A. Diaconu, *Restul e literatură*, în: *Bucovina literară*, VIII, 9-10, serie nouă, 1997. **363.** Monica Spiridon, *Apărarea și ilustrarea criticii* (București, 1996), pp. 129-134. **364.** *22*, 13, 5 aprilie 1991. **365.** Alex. Ștefănescu, *Agonie feerică*, în: *România Literară*, 42, 1996. **366.** *Dilema*, III, 134, 4-10 august 1995. **367.** Tudor Nedelcea, *Civilizația cărții* (Craiova, 1996), pp. 5-111. **368.** Lucian Raicu, în: *Vatra*, XXVII, 4, 1997, pp. 61-67.

II

A1. cf. Wladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée* (Paris, 1954), p. 36. **A2.** cf. *Robert;* Karl Petit, *Le dictionnaire des citations du monde entier* (Marabout, 1978), p. 241. **A3.** cf. Pierre de Boisdeffre, *Une histoire vivante de la littérature d'aujourd'hui* (1958; Paris, 1966), p. 761. **A4.** cf. Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura* (Palermo, 1980), p. 39. **A5.** *Entretiens sur la paralittérature...* (Paris, 1970), p. 448. **A6.** cf. Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus* (New York, 1971), p. 104. **A7.** cf. *Mythes and Symbols. Studies in Honor of Mircea Eliade*. Ed. by Joseph M. Kitagawa and Charles H. Long (Chicago and London, 1969), p. 398. **A8.** D. W. Fokkema, Elrud Kunne-Ibsch, *Theories of Literature in the Twentieth Century. Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics* (London, 1977, p. 191. **A9.** René Wellek, *A History of Modern Criticism. 1750-1950* (New Haven and London, 1991), 7, p. 421. **A10.** *Duden. Zitaten und Aussprüche* (Manheim, Leipzig, Wien, Zürich, 1993), p. 671. **A11.** cf. René Wellek, *Discriminations* (New Haven and London, 1970), p. 48.

Indice de autori

A

Abrams, M.H. 59, 105
Adams, Hazard 105
Aderca, Felix 223
Adereth, Max 257
Adorno, Theodor W. 168, 188, 189, 192, 264
Aguiar e Silva, Victor Manuel 256
Alain 159
Aldridge, Owen A. 251
Alexandrescu, Sorin 54
Altick, Richard D. 256
Altieri, Charles 241, 243, 244, 246
Amisthanayagan, Guny 251
Anderson, R. 59
Angenot, Marc 245, 255, 262
Anghelescu, Mircea 55
Antohi, Sorin 56, 131, 248
Apollinaire, Guillaume 135, 145, 165, 169, 261, 264
Aragon, Louis 155, 158, 170, 171, 181, 265
Aristotel 33, 77
Arghezi, Tudor 129, 222, 223
Arland, Marcel 177, 179, 265
Armstrong, Paul B. 244
Arnold, Heinz Ludwig 243, 249, 264
Arp, Hans 199
Artaud, Antonin 135, 137, 141, 144, 149, 197, 213, 215, 262, 265
Assunto, Rosario 265
Atkins, C. Douglas 256, 259
Auerbach, Erich 137
Austin, J.L. 38, 54

B

Babeți, Adriana 55, 229
Bachelard, Gaston 159
Baconski, A.E. 225
Bagdasar, Radu 229
Bagni, Paolo 241
Bahtin, Mihail 94, 143, 158, 254
Balibar, E. 257
Balzac, Honoré de 180
Barbu, Ion 221, 269
Barce, Ramón 243
Bark, Karlheinz 242
Barnet, Sylvan 59, 255
Barthes, Roland 5, 19, 20, 28, 41, 45, 58, 78, 84, 85, 103, 105, 115, 146, 148, 150, 151, 152, 154, 160, 163, 167, 174, 179, 183, 184, 195, 197, 198, 200, 202, 203, 205, 206, 213, 216, 241, 242, 243, 246, 247, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269
Bass, Alan 259, 262
Bataille, Georges 261
Bateson, F.W. 252
Battersby, James L. 254, 268
Baudelaire, Charles 264
Bauer, Gerard 254
Baumann, Gerd 264
Bausinger, Hermann 264
Beardsley, Monroe C. 43, 243, 245, 246, 250, 254

Beckett, Samuel 149, 153, 168, 179, 198, 209, 215, 264, 267
Benda, Julien 58, 79, 159, 169, 194
Bénichou, Paul 258
Benjamin,Walter 183
Bergier, Jacques 264
Bergson, Henri 179
Berman, Marton 59, 255
Bertaux, Pierre 264
Bertinetto, Pier Marco 253
Billen, Josef 265
Biron, Norman 266
Blackmur, R.P. 121
Blaga, Lucian 223
Blanchet, Charles 193, 266
Blanchot, Maurice 39, 71, 106, 115, 116, 120, 146, 151, 152, 154, 161, 162, 174, 179, 181, 185, 193, 198, 204, 205, 206, 211, 213, 216, 229, 246, 251, 252, 256, 258, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269
Blandiana, Ana 224
Bleich, David 104
Bloch, Oscar 243
Bloom, Harold 118, 268
Bogza, Geo 225
Bohn, Volker 247, 250, 253, 255, 258
Boileau, Nicolas 205
Boisdeffre, Pierre de 164, 270
Bojtár, Endre 243, 252, 257
Bonnefoy, Claude 262
Booth, Wayne C. 83
Borcilă, Mircea 54
Borges, Jorge Luis 64, 71, 111, 162
Bornschauer, Lothar 247
Bouhours, Père 244
Bowra, C.M. 147
Boxer, Alain-Michel 255
Boyer, Alain-Michel 256, 261, 264
Braak, Ivo 242
Brady, Frank 246
Braga, Corin 248
Breban, Nicolae 260
Bremond, Henri 152, 263
Breton, André 98, 142, 161, 171, 172, 181, 196, 201, 211, 261, 262, 265, 268
Breton, Jacques 31
Brooks, Cleanth 259
Buduca, Ioan 260
Bürger, Heinz 264
Burgess, Anthony 252
Burke, Kenneth 28, 83, 244
Burto, William 59
Burts, William 255
Butler, Christopher 256
Butor, Michel 145, 162

C

Caillois, Roger 151, 174, 196, 197, 200, 216, 267
Calvino, Italo 213, 269
Camus, Albert 152, 185
Caracostea, Dumitru 52
Caragiale, I. L. 223
Carey, John 258
Carpov, Maria 54
Cassel, John 59
Cauquelin, Anne 264
Călinescu, George 51, 52, 128, 223, 259, 269
Călinescu, Matei 131, 227, 236, 252, 264
Cebrik, L.B. 49, 247
Céline, Ferdinand 150, 262
Champagne, Roland A. 249
Chantal, René de 266

Charles, Michael 260
Chevalier, J.Ch. 244
Chevrel, Yves 247
Chou, Ying-Hsiung 257
Ciachir, Dan 230, 270
Ciocârlie, Livius 260
Ciopraga, Constantin 270
Cioran, E.M. 138, 139, 140, 141, 152, 169, 174, 177, 180, 186, 199, 200, 213, 220, 226, 261, 263, 265, 266, 267, 269
Ciorănescu, Alexandru 248
Ciurdaru, M. 260
Claudel, Paul 134, 193
Clüver, Claus 246, 248, 251
Cocteau, Jean 104, 198
Cohen, Jean 252, 264
Cohen, Ralph 242, 254, 255, 265
Compagnion, Antoine 249
Conrady, Karl Otto 250
Corbea, Andrei 56, 131, 248
Cornea, Andrei 55, 231, 270
Cornea, Paul 239, 248
Cornel, T. 219
Corniş Pop, Marcel 131, 250
Corti, Maria 245, 247
Coseriu, E. 39, 246, 253
Coteanu, Ion 55, 229
Couégnas, Daniel 253
Courtès, J. 252, 257
Coyle, Martin 241
Craig, David 244, 257
Crane, R.S. 188, 254
Crăciun, Gheorghe 56, 131, 231, 239
Croce, Benedetto 42, 52, 58, 92, 107, 123, 138, 157, 169, 196, 246, 267
Crohmălniceanu, Ov.S. 129
Culianu, Ioan Petru 232
Culler, Jonathan 27, 80, 105, 207, 243, 244, 252, 254, 259, 268
Curtius, Ernst Robert 46, 64, 137, 158, 248, 250, 261, 263

D

Dällenbach, L. 81
Danneberg, Lutz 257
Dario, Rubén 223
Daudet, Léon 185
Davenport, Edward 255, 258
Déguy, Michel 263
Dekoven, Mariana 250
Demougin, Jacques 243, 252
Denis, Maurice 219, 269
Derrida, Jacques 110, 115, 116, 126, 136, 145, 148, 152, 162, 178, 196, 199, 208, 257, 258, 259, 262, 267, 268
Desnos, Robert 201
Detering, Heinrich 243, 249, 264
Di Girolamo, Constanza 80
Diaconu, Mircea 270
Dieckmann, Eberhard 247
Dilthey, Wilhelm 176
Doesburg, Theo von 165
Dorfles, Gillo 264
Dörner, Andreas 243, 252
Doubrovsky, Serge 245, 268
Dragomirescu, Mihail 52, 127, 248
Du Bos, Charles 43, 106, 247
Du Deffant, Dna 116
Dubois, Jacques 249, 258
Duchamp, Marcel 213
Ducrot, Oswald 246, 257, 265
Dumas, Alexandre 255
Dumay, Raymond 200

Dumitrescu, Geo 224, 225
Dupriez, Bernard 59
Durand, Gilbert 256
Dürrenmatt, Friedrich 157, 263

E

Eagleaton, Terry 94
Eastman, Max 24, 141, 188, 257, 259, 261, 262
Eckhard, Ronald 59
Eco, Umberto 173, 210
Ehrman, Jacques 141, 147
Eliade, Mircea 4, 26, 56, 189, 208, 220, 223, 244, 263, 266, 268, 269, 270
Eliot, T.S. 64, 88, 91, 122, 253
Ellis, John M. 29, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 254, 257, 258, 259
Eluard, Paul 142, 144, 181, 197, 262, 267
Emmerich, Reinhardt 251
Enescu, Radu 229
Enescu, Theodor 269
Engel, Monroe 246, 254
Erlich, Victor 248
Escarpit, Robert 8, 9, 15, 22, 23, 40, 60, 81, 86, 94, 100, 109, 138, 163, 236, 242, 245, 252, 253, 256, 257, 259, 262, 263, 264, 265
Esslin, Martin 140
Etiemble, René 4, 46, 50, 75, 200, 253
Even-Zohar, Itamar 252

F

Fadden, George Mc. 246
Farcy, G.-D. 59
Fargue, L.P. 106
Fath, Robert 266
Faye, Jean-Pierre 261
Fedry, Jacques 262
Fénéon, Felix 142, 262
Fenollosa, E. 145
Fernandez, R. 157
Feyerabend, Paul 113, 258
Fiecke, Harald 255
Finnegan, Ruth 249, 254
Finzi, Gilberto 266
Fish, Stanley E. 257
Flaubert, Gustave 19, 137, 198, 263
Fleming, Richard 254, 268
Flora, Francesco 165
Florescu, Vasile 229
Fokkema, D.W. 242, 244, 248, 250, 259, 270
Fontaine, François 187
Fontius, Martin 242
Fortini, F. 258
Foucault, Michel 139, 199, 261
Fourier, Charles 264
Fowler, Alastair 244, 246, 247, 265
Fowler, Roger 59, 241, 242, 243, 245, 246, 250, 255, 259, 268
Frauenrath, Mireille 255
Fries, Thomas 247
Frigyes, Karinty 217
Frisch, Max 167
Frisé, Adolf 265
Frye, Northrop 10, 15, 37, 38, 45, 47, 49, 75, 87, 93, 110, 143, 194, 241, 242, 245, 246, 247, 248, 251, 253, 260, 262
Fukuyama, Francis 190, 200
Fumaroli, Mark 200, 253

G

Gabriel, Gottfried 245
Gadamer, Hans-Georg 88, 176, 245

Gaillard, Françoise 267
Gallas, Helga 265
Galley, Alexander 248
Gans, Eric L. 268
Garbo, Greta 105
Garsid, Peter 241
Gavril, Gabriela 260
Genet, Jean 142
Genette, Gérard 17, 71, 81, 165, 169, 198, 243, 249, 251, 252, 253, 262, 264, 265, 269
Georgescu, Paul 129
Gherea, Ioan D. 223, 269
Ghica, Marius 229, 239
Gibbon, Edward 42
Gide, André 134, 142, 144, 155, 157, 160, 169, 173, 175, 176, 179, 196, 260, 263, 265, 267
Giovannangeli, Daniel 245, 262
Glaser, Horst Albert 249
Glicksberg, Charles 269
Goetz, Wolfgang 251
Gogea, Vasile 226
Gómez de la Serna, Ramón 104, 256
Goncourt, frații 19, 137
Gorki, Maxim 53
Gossmann, Lionel 266
Gourmont, Remy de 166, 269
Gracq, Julien 187, 265
Graff, Gerald 118, 141, 196, 258, 263, 268
Gramatopol, Mihai 229
Greimas, A.-J. 75, 79, 86, 116, 147, 251, 252, 253, 257, 258, 261
Griffith, Kelley Jr. 258
Griffiths, Philipps 257, 268
Grigorescu, Dan 229
Grigurcu, Gheorghe 132, 225, 260
Grimminger, Rolf 268
Grivel, Charles 107, 266
Gros, Bernard 263
Guebelly, Jorge 262
Guglielmi, Guido 247
Guglielminetti, Marziano 258
Guillén, Claudio 257
Gumbrecht, Hanz Ulrich 251, 256, 258
Gusdorf, George 259
Gutenberg 161, 164, 232

H

Hallberg, Robert von 251, 264
Hamburger, Kate 242, 251
Hamon, Philippe 241, 252, 260
Hartman, Geoffrey H. 105, 245
Hassan, Ihab 153, 207, 208, 257, 264, 267, 270
Havelock, Eric A. 263
Hegel, G.W.F. 70, 128, 231
Heidegger, Martin 120, 126, 152, 185, 259
Hemingway, Ernst 180
Henderson, G.P. 256
Hernadi, Paul 241, 243, 245, 250, 253
Herrnstein Smith, Barbara 251
Hess, Rainer 255
Hill, Archibald A. 241, 243, 244, 252, 254, 259, 261
Hiller, Helmut 255
Hirsch, E.D. (Jr.) 81, 245, 252, 255
Hoge, James O. 255
Holland, Norman N. 244, 252
Homer 194
Horasangian, Bedros 230
Hörisch, Jochen 268
Horn, András 64
Howe, Irving 163

Hrusciov, Nichita 182
Hugo, Victor 25, 26, 98, 157
Hymes, Dell 251

I

Ianoşi, Ion 229
Ingarden, Roman 69, 108, 113, 159, 250
Ionesco, Eugène 136, 138, 140, 143, 144, 150, 151, 152, 159, 171, 174, 177, 178, 195, 196, 199, 203, 209, 215, 217, 220, 221, 230, 231, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 270
Ionescu, Gelu 230, 270
Ionescu, Nae 220, 230, 270
Iorgulescu, Mircea 128, 228, 260, 269, 270
Iosifescu, Silvian 53, 130
Iser, Wolfgang 33, 65, 245, 250
Isou, Isidore 198
Istrati, Panait 128, 222, 260, 269

J

Jäger, Gerhard 241, 254
Jakobson, Roman 22, 38, 45, 80, 81, 114, 244, 246, 247, 252, 258
Janin, Maria 247
Jarry, Alfred 166, 171
Jauss, Hans Robert 21, 113, 201, 248, 267
Jdanov, Andrei A. 69
Jehn, Peter 247
Jiménez, Juan Ramón 197
Jimenez, Max 264
Johnson, Carol 142, 266
Jung, Carl Gustav 45, 172

K

Kafka, Franz 98, 105, 135, 149, 179, 198, 203, 229, 261, 264, 267
Kant, Immanuel 42
Kayser, Wolfgang 37
Kazin, Alfred 264
Kelsall, Malcom 241
Kernan, Alvin 200, 214, 269
Khrapchenko, M.B. 248
Kibédi Varga, A. 242, 258
Kierkegaard, Sören 152
Kitagawa, Joseph M. 270
Kittler, Friedrich 264
Koch, Helmut H. 265
Konstantinovič, Zoran 246, 251
Krauss, Werner 242, 244
Kreuzer, Helmut 67, 242
Kristeva, Julia 24, 84, 85, 137, 147, 183, 184, 250, 252, 262
Kroeber, Karl 242
Kuentz, Pierre 244
Kunne-Ibsch, Elrud 242, 248, 259, 270

L

Lacan, Jacques 106, 145, 256, 262
Lacoue-Labarthe, Philippe 243, 265
Laflèche, Guy 49, 247
Laforgue, Jules 155
Leibniz, G. W. von 244
Lambert, José 252
Langenbucher, Wolfgang 255
Lanson, Gustav 31, 34, 156, 169, 264
Larbaud, Valéry 138, 176, 261
Laruelle, François 250, 262
Lassere, Pierre 156

Lautréamont, Isidore-Ducasse 142, 144, 155, 166, 171, 172, 175, 217
Lavelle, Louis 178
Léautaud, Paul 134
Lefebre, Henri 267
Lefevere, André 254
Leiris, M. 158, 263
Leitch, Vincent B. 248, 255, 260, 264, 268
Lemnaru, Oscar 222
Lenin, Vladimir Ilici 183
Lentricchia, Frank 96, 98
Léonard, Albert 58, 262
Lerner, Lawrence 77, 242, 244, 255, 259
Levin, Harry 257
Levine, George 241
Lewis, Sinclair 194
Liiceanu, Gabriel 269
Link, Jürgen 249
Lista, Giovanni 265
Long, Charles H. 270
Lord, Albert B. 147
Lotman, Iuri 29, 48, 50, 123, 155, 242, 245, 247
Lovejoy, Arthur O. 244
Lovinescu, Eugen 248
Lowenthal, Leo 264
Loyola, Ignațiu de 264
Luca, Gherasim 224
Lukács, György 25, 94, 167
Lyas, Colin A. 246, 250, 252, 258

M

M. Robert 162
Macherey, Pierre 243, 244, 254, 257
Macksey, Richard 248, 259, 262
MacLeish, Archibald 84, 118, 217
Magny, Claude-Edmonde 177, 261
Maiakovski, Vladimir 199
Maiorescu, Titu 248
Makaryk, Irena R. 243, 255
Malaparte, Curzio 133
Mallarmé, Stéphane 19, 47, 65, 78, 151, 162, 205, 206, 211, 263, 268
Man, Paul de 37, 121, 125, 137, 259
Manganelli, Giorgio 180, 265
Mann, Thomas 186
Manolescu, Nicolae 270
Marconi, Guglielmo 232
Marcuse, Herbert 69, 188, 190, 192
Maren-Grisebach, Manon 244
Margolin, Uri 241, 257
Marinetti, Filippo Tommaso 165, 174
Marino, Adrian 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269
Maritain, Jacques 193, 216, 269
Markiewicz, Henryk 195, 241, 243, 246, 251, 254, 257, 266
Markwardt, Bruno 266
Marshall, Donald G. 245
Marthe, Robert 264
Martinescu, Victor Valeriu 230, 270
Maşek, Victor Ernest 229
Mathews, J.H. 261
Mauriac, Claude 143, 180, 261, 262, 263, 264, 267, 269
Mavrodin, Irina 229
McCormick 250, 255, 256
McLain, Richard 54
McLuhan, Marshal 164, 210
Melville, Stephen W. 259
Meregalli, Franco 257

Meschonnic, Henri 250
Michaud, Guy 257
Michnick, A. 185, 266
Miclău, Paul 54
Micu, Dumitru 231, 270
Mihăieş, Mircea 231, 260, 270
Mihăilescu, Florin 260
Miller, Henry 153, 264
Miller, J.Hillis 47, 254
Miller, Owen 244, 253
Mincu, Marin 54, 55, 56, 228
Miner, Earl 249, 256
Missac, Pierre 263
Montant, Annie 262
Moraru, N. 129
Morier, H. 59
Morris, Charles M. 28
Mounin, Georges 256, 257
Mouralis, Bernard 184
Mukařovský, J. 195
Munteanu, Romul 54, 130
Murasov, Jurij 268
Murry, M. 124
Muschg, Adolf 256
Musil, Robert 69, 174, 250, 265

N

Nadeau, Maurice 243, 265, 267, 269
Nancy, Jean-Luc 243, 265
Narasimhaiah, C.D. 251
Naum, Gellu 224, 225
Nedelcea, Tudor 232, 270
Negrici, Eugen 132, 228
Nelson, C.E. 257
Nemoianu, Virgil 56, 131, 244, 248
Neuschofer, Hans-Jorg 255
Newton, John 111
Niţescu, M. 129, 260
Noica, Constantin 226, 231
Norris, Cristopher 259, 268
Nossack, Hans Erich 186, 250, 252, 266
Novicov, Mihai 53

O

Oancea, I. 229
Ohmann, Richard 49, 55, 243, 244, 245, 246, 250, 258
Olsen, Stein Hangon 246, 250, 251, 252, 254, 256, 258
Olson, Elder 254
Orecchioni, Pierre 251
Orlando, Francesco 247
Ornea, Z. 232
Ortega y Gasset, José 149, 156, 158, 161, 176, 178, 262, 265
Osborne, H. 256
Ossip-Lourié 262
Oxenhandler, Neal 252

P

Pagnini, Marcello 247, 253, 255, 270
Paleologu, Alexandru 127, 228, 231, 259, 260, 270
Palmer, John 247
Pană, Saşa 219, 221, 269
Papini, Giovanni 135, 166, 169, 264
Papu, Edgar 270
Pascal, Blaise 91, 142
Patapievici, Horia-Radu 251
Paulson, William R. 268
Paulhan, J. 57, 62, 104, 110, 136, 140, 149, 157, 158, 169, 173, 175, 177, 192, 196, 216, 249, 256, 257, 262, 263, 265, 266

Pavel, Thomas 82, 202, 245, 254, 259
Payne, Michael 254, 268
Paz, Octavio 200
Peck, John 241
Peckham, Morse 250, 254, 256
Pegnot, Jérôme 262
Péguy, Charles 156, 176, 263
Peignot, Jerôme 145
Perros, G. 177
Pessoa, Fernando 161
Petit, Karl 270
Petõfi, Janós S. 253
Petrescu, Camil 222, 269
Petrescu, Radu 225, 226
Petronio, Giuseppe 241, 243
Philippide, Al. 224, 270
Pica, Ioan Victor 230
Pichette, H. 143
Picon, Gaëtan 136, 149, 157, 189, 216, 263
Pirandello, Luigi 135
Piru, Alexandru 227
Pisistrate 40
Platon 21, 55, 231, 270
Pleşu, Andrei 226
Plett, Heinrich F. 55, 243, 253
Plumb, J.H. 157
Poe, Edgar Allan 19
Pollmann, Leo 242, 243, 245, 246, 250
Pollock, Thomas Clark 243, 256
Pomorska, Krystyna 247
Poncela, Segundo Serrano 261
Ponge, Francis 149, 209, 213, 215, 266
Pop, Ion 228, 269, 270
Popper, Karl R. 63
Pottier, B. 241, 252, 260
Pound, Ezra 38, 145, 159, 164, 167, 187, 264, 266
Preda, Marin 228
Prince, Martin 247
Propp, I.V. 45
Proust, Marcel 134, 152, 156, 157, 161, 178, 187, 194, 209, 260, 263, 266, 268

Q

Quasha, George 262
Quéneau, Raymond 62
Quincey, Thomas de 45

R

Rabelais, François 158
Racine, Louis 17, 242, 243, 256
Rageot, Gaston 267
Raicu, Lucian 232, 270
Ralea, Mihai 223, 269
Raymond, Marcel 175, 264
Rees, C.J. 254
Renan, Ernest 223
Renard, Jules 166
Renoir, Auguste 209
Ressu, Camil 219, 269
Rexeroth, Keneth 246
Rey, A. 249
Rey-Debove, Josette 244
Ribemont-Dessaignes, G. 138, 196, 255, 266
Ricardou, Jean 24, 244, 246, 258
Richard, Jean Pierre 205, 267
Richards, I.A. 38, 90, 242, 246, 254
Ricoeur, Paul 90, 249
Riffaterre, Michael 245, 247, 254, 258
Rigaut, Jacques 203
Rimbaud, Arthur 32, 144, 155, 174, 175, 211

Rincón, Carlos 242
Ristat, Jean 141, 261, 269
Rivière, Jacques 57, 136, 159, 175, 261, 263
Robbe-Grillet, Alain 136, 168, 261, 266
Robert, Marthe 264
Roberts, Thomas J. 255
Robson, W.W. 242, 251
Roche, D. 183
Roche, Maurice 264
Romoşan, Petru 225
Rosenberg, Rainer 242, 249, 251
Rosenblatt, Louise M. 256
Ross, Trevor 243, 245, 246, 251, 252
Roszak, Theodor 190
Roubaud, Jacques 258
Roudaut, Jean 267
Rougemont, Denis de 257
Rousseau, André-Michele 251
Rousseau, Jean Jacques 19
Rousset, Jean 105
Roy, Claude 216, 269
Royal, Robert 244
Rüdiger, Horst 242, 250, 257, 264
Rudy, Stephen 247
Ruprecht, Hans-George 247, 258
Rus, Martin 262
Russo, Luigi 159, 263
Ruttkovski, W.V. 59, 251

S

Sade, Marquis de 32, 175, 264
Sainte-Beuve, Charles Augustin 152
Saintsbury, George 267
Santerres-Sarkany, Stéphane 256
Sarraute, Nathalie 27, 136, 180, 192, 244
Sartre, Jean-Paul 8, 15, 24, 87, 89, 113, 137, 139, 152, 156, 179, 181, 182, 183, 187, 193, 199, 203, 216, 254, 261, 263, 267, 269
Saussure, Ferdinand de 147
Săndulescu, Al. 55
Sârbu, I.D. 226, 260
Schaeffer, Jean-Marie 254
Schiller, Jerom P. 242
Schlegel, Friedrich 173
Schleiermacher, F.D.E. 41
Schmidt, Siegfried J. 245, 246, 259
Scholes, Robert 247
Schramm, Wilbur L. 252
Schulz-Buschhaus, Ulrich 254, 255
Schütz, Erhard 249, 264
Searle, John R. 243, 252, 258
Sebastian, Mihail 222, 269
Segers, R. T. 101
Serge, Victor 183
Sernet, Claude 219
Shakespeare, William 107, 111, 194
Siebenmann, Gustav 255
Silveman, Hugh J. 259
Simion, Eugen 228
Simionescu, M.H. 225
Sinemus, Volker 249
Smallwood, Philip 241
Snow, C.P. 159, 188, 263
Sollers, Philippe 105, 137, 145, 152, 183, 184, 200, 216, 243, 256, 259, 261, 263, 266, 268
Sontag, Susan 153, 229
Soreil, Arsène 266
Spanos, William V. 248, 259, 260
Spariosu, Mihai 131
Sparshott, F.F. 87, 242, 245, 250
Spengler, Oswald 155
Spiller, Robert E. 257

Spingarn, J.E. 59
Spiridon, Monica 55, 130, 232, 239, 270
Stacy, R.H. 252
Starobinski, Jean 171
Steiner, George 111, 161, 164, 165, 167, 257, 264, 267
Steinmetz, Horst 251
Storz, Gerhard 266
Strauss, C. Levi 178
Streinu, Vladimir 229
Stückerth, Jörn 268
Szili, Jósef 253, 255

Ş

Şepeţean-Vasiliu, Delia 55
Şerban, Ion Vasile 53
Şklovski, Victor 137, 179, 180
Ştefănescu, Alex. 232, 270

T

Taine, Hyppolite 109
Tatarkiewicz, Wladislaw 259
Tate, Allen 24, 27, 28, 137, 244
Tânianov, I. 15, 16, 19, 36, 66, 67, 85, 113, 125, 171, 242, 250
Teles, Gilberto Mendonça 263, 267
Teodorescu, Virgil 224
Thérive, André 141, 265
Thévoz, Michael 262
Thibaudeau, Jean 257
Thibaudet, Albert 25, 136, 164, 184, 244, 261, 264, 266
Thierse, Wolfgang 242
Thompson, Ewa M. 254
Thorndike, Ashley Horace 257
Todorov, Tzvetan 11, 15, 16, 42, 77, 95, 115, 116, 178, 198, 201, 216, 241, 242, 244, 245, 246, 247, 249, 251, 254, 256, 257, 258, 265, 267, 268
Tolstoi, Lev 194
Toma, Sorin 129
Torre, Guillermo de 249, 261, 267, 269
Tortel, Jean 247, 253
Tötösy de Zepetnek, Steven 246
Trandafir, Constantin 229
Triling, Lionel 255
Trost, D. 224
Trotsky, L. 183
Tse-Toung, Mao 183
Tucholsky, K. 174
Tzara, Tristan 135, 138, 148, 175, 181, 195, 215, 269
Ţepeneag, Dumitru 230

U

Ubaidah, Abu 40
Unamuno, Miguel de 169, 176, 178, 180, 265
Urmuz 221, 227, 269
Uspenski, B.A. 155

V

Valdés, Mario I. 244, 253
Valéry, Paul 37, 42, 105, 144, 146, 148, 149, 166, 173, 181, 187, 197, 201, 215, 246, 249, 256, 261, 262, 265, 266, 267, 269
Van Dijk, Teun A. 253
Van Dine, S.S. 168
Vasile, Marian 56
Vattimo, Gianni 200
Veck, Bernard 266
Verlaine, Paul 98, 134
Veselovsky, Alexandr 45

Vianu, Tudor 52, 53, 55, 127, 128, 224, 229, 236, 248, 259, 270
Viard, Jacques 263
Vinea, Ion 223
Vitner, Ion 129
Vlad, Carmen 54
Vlad, Ion 239, 260
Vodička, Felix 15, 242
Vogt, Ludgera 243, 252
Volhardt, Friedrich 257
Voltaire 21
Voronca, Ilarie 219
Vultur, Ion 269

W

Wagenknecht, Christian 241
Wald, H. 231
Waller 250, 255, 256
Wallraff, Günther 181, 182
Walts, Cedric 259
Walzel, Oskar 37, 52
Warren, Austin 54
Warren, Robert Penn 59, 259
Wartburg, Walter von 134, 243
Watson, George 255, 258, 263
Weber, Max 41, 122
Wegmann, Thomas 249, 264
Weidlé, Wladimir 188, 268, 270
Weimar, Klaus 244, 251, 256, 257
Weinrich, Harald 266
Weisgerber, Jean 227, 260
Wellek, René 8, 15, 19, 31, 33, 37, 54, 75, 82, 113, 141, 148, 153, 167, 206, 210, 236, 241, 243, 245, 250, 254, 257, 259, 260, 261, 263, 266, 268, 270
Whitmore, Ch. E. 258
Widengren, Geo 246
Wiese, Benno von 266
Williams, Raymond 243, 245, 252, 253
Wimsatt, William K. Jr. 38, 250
Wittgenstein, Ludwig 29, 115, 117, 153, 245
Wolf, Fr. A. 41
Wölfflin, Eduard 242

Y

Yoshida, Kenichi 251
Yu, Anthony C. 268

Z

Zarifopol, Paul 53, 223
Zima, Pierre M. 258
Žmegač, V. 59
Zola, Émile 255
Zolkiewski, Stefan 49, 247
Zumthor, Paul 17, 117, 243, 245, 249, 253, 256, 258, 268

BCU IASI CENTRUL UNIVERSITAR

CUPRINS

1. *Problema definiției literaturii* (8); 1. Starea actuală a definiției (8); 2. Criterii şi tipuri de definiții (9); 3. Definiția etimologică (13); 4. Definiția istorică (14); 5. Definiția socială (19); 6. Definiția ideologică (23); 7. Definiția „filozofică (25); 8. Definiția culturală (29); 9. Definiția estetică (31); 10. Definiția lingvistică (34); 11. Mecanismul definiției literaturii (39); 12. Un „model" al literaturii? (44)

2. *Criza ideii de literatură* (57)

A. *Crizele definiției*(57); 1. Agravarea crizei definiției (57); 2. Criza lexicografică (58); 3. Criza definiției istorice (63); 4. Criza definiției sociale (67); 5. Criza localizării geografice (70); 6. Criza definiției estetice (76); 7. Criza definiției lingvistice (82)

B. *Dificultăți teoretice şi practice* (86); 1. Un concept confuz (86); 2. Preconceptul necesar (88); 3. Erorile preconceptului (91); 4. Dilatarea continuă (96); 5.Relativizarea radicală (100); 6. Contestarea terminologiei curente (106); 7. Criza teoriei literaturii (109); 8. Definiția imposibilă? (113)

3. *Antiliteratura* (133); 1. Contestarea radicală (134); 2. Termenul specific: antiliteratura (137); 3. Antilimbaj (143); 4. Anticultură (154); 5. Spiritul antiestetic (166); 6. Existență şi literatură (175); 7. Implicații ideologice negative (182); 8. Spiritul negativ (190); 9. Reîntoarcerea literaturii (208).

Epilog (233)

Referințe (241)

Indice de autori (271)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

La Editura Dacia, au apărut:

- N. Steihardt, *Dăruind vei dobândi*
- Jacques Bénigne Bossuet, *Opere*, vol. II
- Ion Copoeru, *Aparență și sens. Repere ale fenomenologiei constitutive*
- Dumitru Chioaru, *Poetica temporalității*
- Mircea Bențea, *Radu Petrescu. Farmecul discret al autoreflexivității*
- N. Steinhardt, *Drumul către Isihie*
- V. Fanache, *Bacovia. Ruptura de utopia romantică*
- Ghiorghios Seferis, *Poezii*
- Valeriu Anania, *De dincolo de ape. Pagini de jurnal și alte texte*
- N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*
- Ștefan Cacoveanu, *Amintiri despre Mihai Eminescu*
- Gellu Naum, *Copacul-animal urmat de Avantajul vertebrelor*
- Hélène Lenz, *La stéréotypie de l'épopée roumaine*
- Al. Paleologu, *Politețea ca armă*
- Ion Deleanu, Sergiu Deleanu, *Mică enciclopedie a dreptului. Adagii și locuțiuni latine în dreptul românesc*
- Pierre Michon, *Vieți minuscule*
- Dragoș Șimandan, *Fundamentele culturale ale modelului american*
- Mircea Handoca, *Viața lui Mircea Eliade*
- Victor Bodo, *Ghid practic de educație al copilului*
- Ioan Silviu Nistor, *Comuna și județul – evoluție istorică*

BCU ALEXANDRU UNIVERSITY LIBRARY

- Paul Ghițiu, *Reabilitarea politicii*
- Virgil N. Madgearu, *Agrarianism, Capitalism, Imperialism. Contribuții la studiul evoluției sociale românești*
- Ion Marinescu, *Legile lui Murphy și Guvernul României*
- Alain Caillé, *Critica rațiunii utilitare*

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SINDAN

Lider în oncologie

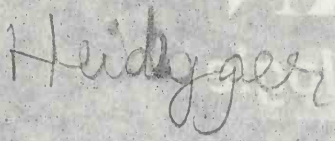
ADRIBLASTINA
(Doxorubicina)
ANDROCUR
(Ciproteron acetat)
ANTIFOLAN
(Metotrexat)
BLEOCIN
(Bleomicina)
BONEFOS
(Clodronat)
CALCIU SINDAN
(folinat de calciu)
CAMPTO
(Irinotecan)
CASODEX
(Bicalutamida)
CICLOFOSFAMID
(Ciclofosfamida)
CLANISEN
(Clorotrianisen)
CYTOSAR
(Citarabina)
DALTRIZEN
(Dacarbazin)
DAUNOBLASTINA
(Daunorubicina)
DIAMALIN
(Tretinoin)

ELDESIN
(Vindesin)
ESTRADURIN
(Poliestradiol fosfat)
ETHYOL
(Amifostina)
FARESTON
(Toremifen)
FARLUTAL
(Medroxiprogesteron)
FARMORUBICIN
(Epirubicina)
FLUCINOM
(Flutamida)
FLUDARA
(Fludarabin fosfat)
FLUOROSINDAN
(5-Fluorouracil)
GEMZAR
(Gemcitabina)
GIROSTAN
(Thiotepa)
HOLOXAN
(Ifosfamid)
HYCAMTIN
(Topotecan)
HYDREA
(Hidroxiuree)

INTRON A
(Interferon alpha 2b)
KYTRIL
(Granisetron)
LEVOFALAN
(Melfalan)
MEGACE
(megestrol acetat)
MILTEX
(Miltefosina)
NAVELBINE
(Vinorelbina)
NEUPOGEN
(Filgastrim)
NIPALKIN
(Lomustin)
NOLVADEX
(Tamoxifen)
ONCOVIN
(Vincristina)
OSETRON
(Ondansetron)
PARAPLATIN
(Carboplatin)
PLATAMINE
(Cisplatin)
PLATINEX
(Cisplatin)

ROFERON
(Interferon alpha 2a)
ROGLUTEN
(Aminoglutetimid)
SINDOVIN
(Vincristina)
SINPLATIN
(Cisplatin)
SINTOPOZID
(Etoposid)
TAMONEPRIN
(Tamoxifen)
TAXOL
(Paclitaxel)
TAXOTERE
(Docetaxel)
UROMITEXAN
(Mesna)
VELBE
(Vinblastin)
VEPESID
(Etoposid)
ZAVEDOS
(Idarubicin)
ZOLADEX
(Goserelin)

78168 BUCUREŞTI, Bd. Ion Mihalache 1
Tel: 01/ 312 7566, 312 7578, Fax: 01/ 312 [illegible], 312 5121
http://www.sindan.com



Valoarea timbrului literar se virează la ASPRO,
Cont. nr. 45.108.012.108,
deschis la B.C.R., filiala sector 1, Bucureşti.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EDITURA DACIA

ISBN 973-35-1008-4

Carte apărută cu sprijinul
Ministerului Culturii